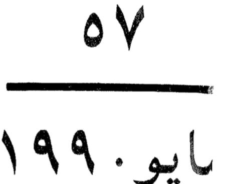


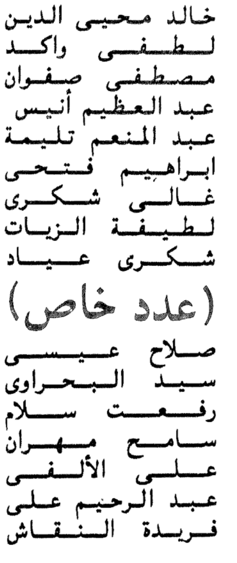


٥٧

مايو ١٩٩٠



مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية



خالد محيى الدين
لطفى واكد
مصطفى صفوان
عبد العظيم أنيس
عبد المنعم تليمة
ابراهيم فتحى
غالى شكرى
لطيفة الزيات
شكرى عياد

(عدد خاص)

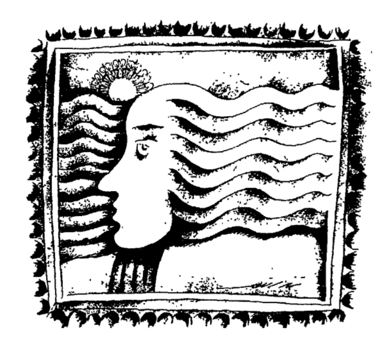
صلاح عيسى
سيد البحراوى
رفعت سلام
سامح مهران
على الألفى
عبد الرحيم على
فريدة النقاش

لويس عوض الذى بيننا

٧٥ عاما من التأسيس الثقافى

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى



السنة السابعة. مايو ١٩٩٠، العدد ٥٧/ تصميم الغلاف والبورتريه: أنس الديب/ خطوط: منير الشعرانى/ رسوم: نذير نبعة



المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ ش عبد الخالق ثروت القاهرة/ ت ٣٩٣٩١١٤

الاشتراكات: (لمدة عام) ١٢ جنيها/ البلاد العربية ٥٠ دولار/ أوربا وامريكا ١٠٠

المقالات التى ترد للمجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

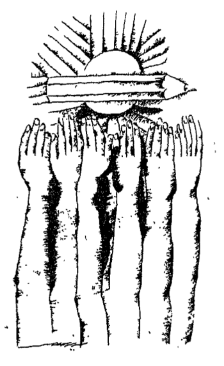
أعمال الصف والتنضيد: صفاء سعيد/ نعمة محمد على (مجلة: اليسار)

رئيس مجلس الادارة

لطفى واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: حلمى سالم

سكرتير التحرير: ابراهيم داود

مجلس التحرير

ابراهيم أصلان/ د. سيد البحراوى/ كمال رمزى/ محمد روميش

فى هذا العدد

تحية

تعبيراً عن تقديرنا له

خالد محيى الدين

فى هذا العدد تقدم «أدب ونقد» المجلة الأدبية لحزبنا ملفاً عن د. لويس عوض.

ولويس عوض هو بكل المعايير علم من أعلام الفكر المصرى المعاصر، وواحد من أبرز رواد الليبرالية المصرية . لويس عوض مفكر وكاتب ومناضل.

وهو مفكر يؤمن بالمقولة الثمينة لأبى الليبرالية المصرية «شبلى شميل»، تلك المقولة التى تؤكد: «الحقيقة أن تقال لا أن تعلم».. فما جدوى أن يمسك المفكر بالحقيقة، أن يصل اليها ويتصل بها، ثم يطوى عليها صدره خوفاً من حاكم أوحتى من محاجه مع الآخرين..

ولقد امتلك لويس عوض شجاعة البحث عن الحقيقة، وامتلك شجاعة القول بالحقيقة والجهر بها... فقادته شجاعته الى المحنة وعانى من اضطهاد وسجن واعتقال لعله لم يعد نفسه لتحمله، وإنما قاده إليه أو فرضه عليه اصراره على تلمس الطريق الى الحقيقة، واصراره على مقولة شميل: «الحقيقة ان تقال لاتعلم»

ولويس عوض مفكر يؤمن بالحرية، يعيشها، يعشقها، ومن أجلها فقط يمكنه أن يتنازل عن الكثير، حتى عن حريته الشخصية..

ولقد قدم لويس عوض للفكر المصرى جهداً رائعا من أعمال ممتعة وعميقة فى آن واحد، واستطاع أن يفرض ظله ووجوده فى مناخ مناوئ له لأسباب عدة، لكن الاصرار بل والعناد مستندين الى رسوخ فكرى عميق وقادر على تقديم الجديد والمزيد من الجديد، المستند الى دراسة جادة لتاريخ مصر وتاريخ الفكر فيها.. كل ذلك مكنه من أن يفرض نفسه وأن يصبح وبحق وبلا أدنى مبالغة واحداً من ملامح الفكر المصرى الاصيلة..

ولعلنا، وبرغم اعجابنا الشديد بالدكتور لويس عوض، قد اختلفنا معه لفترة أو لأخرى وفى موقف أو آخر. فلقد اختلفنا حول تقييمه لثورة يوليو وحول موقفه من كامب ديفيد، لكن هذا الاختلاف ليس فقط لم يفسد للود قضية، وإنما ايضا لم يقلل من القيمة العالية لأفكار وكتابات واجتهادات لويس عوض ولم يقلل من قدره ومكانته على ساحة اليسار المصرى، ولا على ساحة المجتمع المصرى ككل.. أهلا بلويس عوض على صفحات «أدب ونقد» وهى صفحات مهما استطالت فإنها لن توفى لويس عوض حقه، ولن تستطيع التعبير عن مدى إعجابنا به وتقديرنا لجهده الفكرى والفنى والادبى والتاريخى.

هذا المنور المصرى

فريدة النقاش

■ هذا عدد خاص آخر لعله سيكون أقرب الى قلوبنا جميعا من أى عدد آخر، لأننا فى ذروة التحضير له كنا نرتجف خو فا على الدكتور «لويس عوض» الذى داهمته أمراض كثيرة دفعة واحدة، وهى أمراض منعتنا حدتها من تنفيذ فكرة مشاغبة، مثلها مثل المثقف المشاغب الذى هو موضوع العدد، وهى الصفة التى يهواها أكثر من أى صفة أخرى، كما يقول فى حديثه لغالى شكرى.

كنا ستستخلص أسئلة محورية من مجمل الدراسات والقراءات التى يتضمنها هذا العدد من إسهامات الأساتذة والباحثين اللامعين ونضعها للنقاش على «مائدة مستديرة» مع الدكتور لويس عوض وننشر عليكم نتائجها، ومن بينها سؤال محورى كان ومايزال يؤرقنى حول سبل تطور عدد كبير من المثقفين المعاصرين كنت أتأمل فى مسيرتهم الفكرية، وفى تقلباتهم المختلفة صعودا وهبوطا، وأتابع تعرجات أفكارهم فى إرتباطها بمواقفهم العملية، وخاصة هؤلاء الذين إختاروا فى بداية حياتهم المنهج الاشتراكى العلمى ثم هجروه لأسباب متباينة.

كانت ملاحظتى الأولية تدور حول أشكال التعصب الدينى التى لان بها هولاء المثقفون - وخاصة المسلمون منهم مثل طارق البشرى، ومحمد عماره وعادل حسين- باستثناء قلة ناقدة للفكر الاشتراكى العلمى لم تفعل ذلك..

كان نموذج لويس عوض هو أبرز النماذج وزقربها رلى الفحص، ربما لأنه الأكثر إسهاما وشيوعا، والذى أتيحت له فرص للتعبير على صفحات «الأهرام» أكثر من غيره، وطالما رأيت فيه نموذجا للمثقف الموسوعى الذى تلهمه نزعة قبطية زادها التعصب الاسلامى الشائع تزججا، وأخذت هذه النزعة تتخذ أشكالا أسطورية ورمزية متباينة، وتنعكس فى شكل إختيارات داعية أو لا واعية لنصوص يقوم الدكتور لويس بدراستها ونقدها.

لم أعالج هذا الميل الاسلامى أو القبطى أبدا باعتباره شيئا يعيب المثقف أو يخصه بشكل

ذاتى بل رأيت فيه دائما علامة من علامات أزمة الفكر فى ظل حصار متفاوت الحدة للحريات، وفى ظنى أن هذا الحصار الذى إتخذ فى كثير من الأحيان أشكالا عنيفة وصلت لحد التعذيب والايذاء البدنى فى السجون هو الذى أدى أولا الى هجرة المثقفين للمنهج الاشتراكى العلمى الذى يعلى من شأن الممارسة العملية للأفكار، وقد كانت الأخيرة هى موضوع الحصار والايذاء..

لكننى كنت على يقين من أن الدكتور «لويس عوض» سوف يغضب غضبا شديدا، لأنه سيرى فى سؤالى إختزالا لمسيرة فكرية غنية وتطاولا من تلميذه على أستاذها.. وأخذت أقلب السؤال خوفا.. ومع ذلك كنت أنوى أن أغضبه، لافحسب لكى أستفزه لشرح موقفه، وربما أيضا لكى أفتح بابا أظنه مايزال وغلقا أمام الدرس الموضوعى الشامل لتاريخ مصر القبطية الذى جرى إهماله رهمالا جسيما، وهو الموضوع الذى سيقودنا الى سؤال جوهرى لايقل زهمية عن هذه الجزئية وهو: أى التواريخ قد كتب حتى الآن كتابة موضوعية مستفيضة تكاملية وشاملة؟ وماذا يدرس التلاميذبالضبط خاصة فى سنوات التشكيل الأولى فى المدارس الاعدادية والثانوية؟ ولماذا هذا التعتيم فى الاذاعة والتليفزيون والصحافة الشائعة على الثقافة القبطية والتاريخ القبطى وهما جزء لايتجزأ من النسيج العام للثقافة الوطنية التى تجذرت أسسها فى الوجدان الشعبى؟

كنت أريد إذن السؤالى الاستفزازى حول المائدة التى لم تساعدنا الظروف على ترتيبها، أن أفتح بابا لنقاش أوسع، وكان هذا السؤال سيقودنا مرة أخرى إلى منهج «لويس عوض» فى كتابة تاريخ الفكر المصرى الحديث، وهو بحث عمره الرئيسى الذى إستفاد فيه من كل المناجح التى أخذبها فى البدء ثم هجرها، وحيث عاونته دراسته الأكاديمية على حسن جمع المادة وتصنيفها وتحليلها، وأن كان قد إستقر فى خاتمة المطاف على المنهج الوضعى المفتوح زساسا على الخبرات لاعلى جدل القوانين الفاعلة فى الطبيعة والمجتمع فى واقع تشكل هذه الخبرات وفى نتائجها.

إذن مفكر وضعى نموذجى أرقه طموح قديم للتوفيق بين المادية والمثالية والارتفاع نوتها معاً، مع ميل متزايد كلما تزايدت الاخفاقات نحو المثالية صاحبة تبسيط- فحل أحيانا- للمادية وهى طريقة مجربة لحماية النفس من آثار الخيبات الاجتماعية والوطنية والقومية، ومن البطش أحيانا، خاصة أذا كان لويس عوض نفسه قد جرب هذا البطش بصوره المختلفة: عنيفة من قبيل التعذيب فى السجن، وهادئة من قبيل الفصل من العمل والمنع من الكتابة عده مرات، والحيلولة بينة وبين تلاميذه فى الجامعة فى واحدة من موجات التطهير المتلاحقة التى عرفتها الجامعات المصرية فى العهود المختلفة، والتى جسدت نوعية الحصار لحرية الفكر ومحاولة خنقه فى منابعة الأصلية بالجامعة

إن المفكرين الاضعيين على رختلاف مشاربهم وتوجهاتهم واسهاماتهم قد إشتركوا جميعا فى الاحتكام الخاص الى التجربة، وفى نفى أى روابط بين العالم الموضوعى وقوانين العلم، ومن ثم نفى انعكاس هذه الروابط فى النظريات العملية التى تصبح نتيجة لهذه النظرة محصلة للتجربة وحدها وفى كل ميدان أولا بأول. وبالتالى رفضوا فكرة القوانين العامة للتطور الاجتماعى وأصبحوا- جميعا بلا استثناء- انتقايئين. ولعل هذا المنحى الوضعى يفسرر لنا الميل القوى لدى أستاذنا لويس عوض للقول بوجود مؤامرة ما أو أشياء مريبة هنا وهناك لأنها إستقصت على ماتقدمه- بصورة عامة- نتائج التجربة- والخبرات.

أذكر أنه حين إحتار فى تفسير الشجاعة الفائقة للثنائى أحمد فؤاد نجم والشيخ امام عيسى فى الستينات، وخاصة بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ حيث قدما حينئذ شعرا جديدا وغناء جديدا كشفت إيقاعاته عن الجذور التحيتة للأزمة التى أنتجت الهزيمة، كما كشفت عن مكونات لثقافة

جديدة مقاومة تتطلع الى التجاوز وتغنى صبواته وهى تخرج من رحم الساقط المتآكل. قال لى لويس عوض حينئذ رنهما يتمتعان بشجاعة «مريبة»، وعبر عن رفض ونفور من التجربة كلها، ورفض بداية منطق الصراع الاجتماعى الذى ولدها. ولعله رفض أيضا بصورة لاداعية- الخلفية الشعبية الدينية للايقاع الثورى فى عملها.

كذلك إتخذت معالجته لحياة وفكر جمال الدين الأفغانى نفس المنحى الذى يميل الى التفسير بالتآخر، حتى أنه قرأ الوثائق البريطانية قراءة متعسفة ومتناقضة وعجز عن أن يرى فى تناقضات الأفغانى الذى دعا الى تجديد الاسلام ورفضة شأن المسلمين فى مواجهة الاحتلال الأجنبى لبلادهم الذي يحط من شأنهم ويخضعهم لأشكال مختلفة من الاستبداد، عجز عن أن يرى فى هذه التناقضات أشكالا للتحايل السياسى لجأ إليها هو كما لجأ اليها غيره فى ظروف مختلفة دفاعا عن مصالح عامة أو شخصية. وبدا الأمر فى معالجته لشخصية الأفغانى وفكرة كما لو أن الدعوة للأصلاح الدينى على زسس عصرية وعقلانية والتى هى انجاز الأفغانى الرئيسى قد أصبحت فحسب صنعوا للاستبداد العثمانى، ودعوة لبث الحياة فى الامبراطورية المتهالكة: دون النظر الى أثر الدعوه فى حياة هذه الشعوب التى كانت قد أخذت تستيقظ بعد سبات طويل لتجد نفسها فى مواجهة عنف الاستعمار وسطوته من جهة وعنف الدولة العثمانية من جهة أخرى.

وقد ظل لويس عوض مشدودا الى نزعته القبطية اللاواعية.. نزعته الملاذ من الماركسية والتى إختلطت فى مراحل أخرى بنزعة «صومانية»، وعجز بسبب ذلك عن النظر بشكل موضوعى فى تراث الثقافة الاسلامية وتركه- كما لو يتعمد باستثناء كتابة عن أبى العلاء المعرى- الى اليونانيات، رغم أن هذا التراث هو الأساس الأول الذى تقوم عليه الثقافة المعاصرة للمنطقة والذى لايجوز لمفكر فى ضخامة لويس عوض أن يتجاهله بهذه الصورة.

إنها بعض تناقضات المفكر الكبير، الذى عانى- على قوله- «من البلبلة بطريقة أخرى هى التناقضه- داخليا- بين العقاد وسلامة موسى وطه حسين، فقد تواجد الثلاثة معا، وقد أحطتهم بدرجة عالية من التقدير. هكذا وجدتنى حينما رومانسيا يترجم شيلى، وحينا عقلانيا ديكارتيا، وحينا ثالثا يساريا أوروبيا من القرن الماضى. ولكننى فى هذه الفترة لم أكن مطالبا بأية صيغة توفيقية بين الينابيع الثلاثة، اذ كنت لا أزال فى مرحلة التلقى..»

لقد بدأت الصيغة التوفيقية بعد ذلك، لكنها كانت واحدة من أكثر الصيغ التوفيقية التى عرفتها ساحة الفكر العربى الحديث تقدماً، لأنها ظلت مفتوحة دائما على حرية الفكر وإعمال العقل، والشغف بالبحث «حيث العمل العلمى كان وسيلتى اللاواعية للابتعاد عن السياسة..»

وإن شهادة الدكتورة لطيفة الزيات المنشورة فى عددنا هذا، وهى تلميذة لويس عوض لتوضح لنا الأثر العميق لأستاذ له نزعته العقلانية التحررية على جيل بكامله، ما إن إنفتحت أمامه دروب الحرية رلا وكان يرمح فيها، وقد إختار عدد من التلاميذ النجباء المخلصين درب الماركسية ودفع ثمن اختياره برض، واجتهد على هذا الدرب رغم آراء أستاذه فى الماركسية بعد ذلك.

يقول لويس عوض «لكننى اكتشفت أننى كنت أربى الشباب تربية نظرية تقدمية..» لعل هذا العدد بمجلة سوف يبرز لنا- من أكثر من زاوية- تناقضات هذا المثقف الكبير، الذى يقدم بنفسه شهادة مفعمة بالحياة وبالمشاعر الجميلة عن واحد من زعماء الاشتراكية هو شهدى عطية الشافعى، الذى التقى به واقعيا مرة على ظهر سفينة وهو عائد من البعثة، وقال عنه انه انسان نبيل، ومرة أخرى وكان شهدى هاربا من ملاحقة الشرطة، ومرة ثالثة فى المعتقل الذى إستشهد فيه شهدى عطية تحت التعذيب وكان يؤيد السياسات الوطنية لجمال عبد الناصر، ومع ذلك كتب هذه الكلمات

فى روايته (العنقاء) عن المناضل الشيوعى الذى كان هو شخصيا قد إختبره كانسان من لحم ودم ومشاعر. كتب لويس عوض يقول:

«...إسم على أوراق، اله فى جهاز، معقد فى مجلس، رقم فى خليه، دون أن يكون الانسان اللحم..»

وسواء كانت هٰذه الرواية قد كتبت سنة ١٩٤٧ أو قبلها بقليل كما يقول لويس عوض، أو كتبت بعد خروجه عن المعتقل كما يرجع ابراهيم فتحى، فهى تحتوى على «شهادة» تجافى الحقيقة كثيرا قدمها مولفها ليس كواحدة من تفجراته الابداعية الكبيرة فى فترات الانكسار، وانما كبرهان على «تميزه» الخاص جدا عن الماركسيين وفقده لهم واختلافه عنهم الذى لم يكن يحتاج الى كل هذه الاسانيد.

ولعل هذه الفكرة الأخيرة تتضح بجلاء أكبر فى كتاباته عام ١٩٦١ عن عودة الرومانسية، تلك الكتابات التى جمعها تحت عنوان «الاشتراكية والأدب الاشتراكى» والتى ناقشها المفكر الناقد حسين مروة مناقشة مستفيضة فى كتابه «دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى» لينبين أن مايناقشه لويس عوض لم يكن عودة للرومانسية ولكنها مجرد نصوص مفرودة لاتشكل تيارا جديدا ويقول حسين مروة

«يبدو لنا، حتى الان من مناقشة تلك البدوات الرومانسية التى اعتمدها الدكتور عوض هى الحكم على الحياة الأدبية المصرية بأن حركة رومانسية تسرى فى زوصالها الآن، ان القضية لاتخرج عن كونها رغبة ملحة عنده فى أن يرى تيار الواقعية قد ذهب الى غير رجعة، وفى أن يرى تيارا آخر يملاء الفراغ وقد احتار الرومانسية بالذات أن تكون هذا التيار الاخر.. وهو.. لذلك يبذل هذا الجهد فى اثبات ما يأتى عليه الواقع أن يثبته رلا بالمبالغة فى تحميل الظاهرات السطحية مالاتستطيع النهوض به..»

ويقول الدكتور عبد العظيم انيس « أما لويس عوض فلا ينبغى أن ننسى أنه كتب ماكتب بينما كان العديد من المبدعين والنقاد اليساريين المصريين فى معتقلات الواحات والفيوم وزبو زعبل، وأن هذه الحقيقة المؤقتة، وما تلته من أزمة الديموقراطية السياسية فى مصر آنذاك قد ألقت بظلها على الأدباء والفنانين الذين كانوا خارج المعتقلات. فالانصراف الى نشر قصائد الغزل لصلاح عبد الصبور، وماسمى بالجيشان الرومانى عند نجيب محفوظ، ونشر مجموعة أوراق قديمة ليوسف الشارونى بعنوان «المساء الأخير»، لم يكن إلا رد فعل طبيعيا لأزمة المثقفين فى إطار أزمة الديموقراطية السياسية إبان العهد الناصرى فى أوائل الستينات فى وقت ازدحمت فيه المعتقلات الناصرية بالفنانين والأدباء، وسيطر الشك على نفوس الكثيرين منهم من الطلقاء لويس عوض نفسه أحد الذين أصابهم رذاذ الاعتقال إذ نفى أكثر من عامين فى معتقلى الفيوم وأبو زعبل وعانى فى المعتقل الأخير بالذات وعندما زفرج عنه فى منتصف عام ١٩٦١ وعاد للكتابة، عاد وفى نفسه مرارة شديدة وحرص فى نفس الوقت على أن يميز نفسه عن موقف الاشتراكيين الماركسيين..»

هكذا يحلل الدكتور عبد العظيم أنيس فى ضوء الوقائع الفعلية والموقف السياسى المحدد دعوة لويس عوض فى الستينات لعودة الرومانسية، وهو التحليل الذى يصلح أساسا متينا لكل النقد الذى قدمه لويس عوض للماركسية وللمدرسة الواقعية، وبلا لتزام السياسى للفنان والأديب فى مواقع التقدم والاشتراكية ولتحليله الشامل لموقف «أراجون» بعد ذلك فى سلسلة مقالات فى «الاهرام» وهو الشاعر الذى قدم برهانا ذكيا (أبى لويس عوض أن يراه) على أن التزام الفنان

والشاعر يمكن أن يكون، وقد كان بالفعل، دافعا أضافيا للشاعر أو الفنان يحفزه على ارتياد عوالم جديدة وتطوير أدواته بما لايقاس كما فعل كل من أراجوان نفسه. وناظم حكمت ووكسيم جوركى. وبرتولدبريخت وبابلونير نيرودا وجورج أمادو وفنانون كبار آخرون على إمتداد المعمورة. بل هو ماتفعله الآن أجيال جديدة من الكتاب والشعراء المصريين والعرب الذين يصعب أن تكتشف إضافات حقيقية فى ميادين الابداع الزدبى خارج ماينتجونه، رغم تشوه مفهوم الالتزام والاساءات البالغة اليه، ورغم مايحدث فى العالم الاشتراكى والتفسيرات الشامتة له.

لقد طابق لويس عوض الناقد بين مفهوم الالتزام كاختيار حر وكأفق للحرية وبين العمل السياسى اليومى المباشر، وإنطلق ضمنيا من فكرة الحيادية التى أسماها «موضوعية». وهى الحيادية القريبة جدا من أسس الفلسفة الوضعية التى يتأسس عليها عالمه، وبدلا من أن يتناول لويس عوض زعمال هؤلاء المبدعين البدء من الصفحات المخصصة له فى أوسع الصحف انتشار انخرط فى كتابة سلسلة مقالات عن «الاداره» وتاريخيها فى سنوات الانحدار والهزيمة التى قال إنها حلت بنا بسبب التخلف الحضارى وفسرها على هذا النحو طبقا لمنهجه واختياره. وبطبيعة الحال سيكون شيئا محرجا، وربما «قريبا- على حد تعبيره- أن يذهب اليه الطلاب الثائرون فى مكتبه بالأهرام ليقولوا له: لقد انتصرت دولة متخلفة حضاريا مثلنا هى فيتنام، انتصرت على أعلى قوة أمبريالية فى عصرنا هى الولايات المتحدة الأمريكية، بما يعنى أن الأمر يتعلق أساسا بطبيعة التحالف الاجتماعى الحاكم واختياراته السياسية.

هل كانت مصادفة خالصة أن تتميز إسهامات المفكر الكبير فى السنوات الأخيرة بطابع نقلى مباشر؟ إذ دزب على القيام برحلة سنوية لأوروبا وأمريكا ليعود بعد ما يلخص مجموعة من المسرحيات أو الروايات التى شاهدها وقرأها، دون أن يخوض جديا وهو القادر المتمكن فى القضايا الفعلية التى تواجه السياسة والثقافة العربية فى أوضاع التبعية الجديدة.

وقد إنطوى هذا النشاط على رقرار ضمنى بصحة الفكرة المركزية الأوروبية التى لم يبتعد عنها مفكرو التنوير والنهضة الأوائل وفى الجيلين السابقين الا بقدر اقترابهم الجدى من الثقافة العربية الاسلامية وتراثها الغنى، وكان كل من البعد والقرب نقايا.

ولعل هذا الابتعاد مرة أخرى يكون سببا رئيسيا من أسباب المآزق الذى وقع فيه مفكرنا الكبير، إضافة الى نزعته التوفيقية الانتقائية وميله التجريبى الغلاب الذى علمه أن يتجنب، فى السياسة كما فى الثقافة، مناطق الزلغام الحقيقية.

هل يقلل هذا من شأنه- أو يقلص من حدود دوره الكبير فى حياتنا...

كلا، إن شأنه يظل كبيرا ودوره أكبر بدرجة نشعر معها بالامتنان لأنه بيننا ولأن إسهامة لاغنى عنه.

لويس عوض مثقف موسوعى كبير جسد فى حياته وفكره، فى ابداعه ونقدة وكتاباته التاريخية وممارساته السياسية كل تناقضات المفكر البورجوازى المستنير وتقلباته.

ونحن نختفى به على هذا الأساس ونقيم إسهامه الغنى كواحد من فرسان التنوير من هذا المنطلق، دفاعا عن العقل والحرية، وروح البحث الدءوب والاجتهاد المثابر.

شفاه الله وأمد فى عمره فى المعارك المقبلة لمواصلة التنوير ابتغاء التغيير من أجل التحرير ومن أجل عالم جديد ترتفع فيه رايات الحرية والعدل والاشتراكية.

خمسة وسبعون عاما من التاسيس الثقافى

لويس عوض: الذى بيننا

مقالات: عبد المنعم تليمة/ ابراهيم فتحى/

سيد البحراوى/ رفعت سلام/ سامح مهران



حوار: غالى شكرى. شهادات: لطفى واكد

شكرى عياد/ مصطفى صفوان/ لطيفة الزيات

عبد العظيم انيس/ على الألفى.

تحقيق: عبد الرحيم على

تصور التاريخ الأدبى فى كتابات لويس عوض

د . عبد المنعم تليمة

■ يقف لويس عوض (١٩١٥-)، منذ عشرات السنين، فى صفوف رواد النهضة العربية الحديثة، ولهذه النهضة- فى القرنين الماضى والحالى- غايات أربع تبدت فى أعمال الشعراء والكتاب والفنانين والمفكرين وفى برامج الأحزاب السياسية والجماعات الاصلاحية والحركات الشعبية وحركات التحرير، وهذه الغايات الأربع هى: تحرير الوطن وتحديث المجتمع، وتعقيل الفكر وتوحيد الأمة..

وعلى الرغم من أن ألوية هذه النهضة قد حملتها- ولاتزال- أربعة أجيال من الرواد، فإن هذه الاجيال وان تكن متعاقبة زمنياً إلا أنها تكاد تكون متزامنة متعاصرة لأن الغايات الأربع- أو واحدة منها- لم تتحقق فظلت محاور التفكير الأداء لدى كل جيل هى ذاتها لدى الجيل الذى سبقه ولدى الجيل الذى تلاه، ويحتل لويس عوض موضعه فى صفوف الجيل الرائد الثالث. ومن حقائق النهضات عامة- أية نهضة لأية أمة- أنها لاتعرف فى بواكيرها الأولى التخصص، وانما تعرف فى روادها الموسوعية، فيكون هؤلاء الرواد من متعددى العطاءات والقدرات والمواهب، فترى فى إهاب الواحد منهم عالماً وفناناً ومفكراً أو ترى فى إهابه رجل الفكر والعمل، أو ترى فى إهابه المعلم والناقد والمبدع ، والشأن فى النهضة العربية الحديثه كغيرها من النهضات، إذ يندر أن تقع على واحد من الرواد لم يضرب بسهام فى ميادين العمل العام وفى قضايا التطور الاجتماعى والتربوى والثقافى، وفى مجالات الابداع العلمى والفكرى والفنى والأدبى. ومن هاهنا يصعب رد إنتاج لويس عوض الى حقل بذاته من حقول الكتابة والابداع الثقافى والفكرى. فهو من الأعلام المقدمين فى حقل الأدب، بيد أنه على أرض هذا الحقل نفسه متعدد العطاءات والمواهب والنتاجات، إذ هو فى الدرس الادبى من الراسخين فى النقد الأدبى والتاريخ الأدبى المقارن والترجمة الأدبية، وهو فى الابداع الأدبى من كتاب الرواية والمسرحية والترجمة الذاتية والشعر، وهو من الأعلام المقدمين فى حقل الفكر والثقافة، إذ هو فى التوجيه الثقافى من المقومين

والمخططين فى الثقافة والتعليم والبحث، وهو فى التوجيه الفكرى من العارفين والمعرفين بالعقائد والمذاهب والمناهج والنظريات ومن المنازلين المكاسرين فى معاركها وقضاياها.

ونحن هنا بصدد معالجة موضوع مخصوص فى كتابات لويس عوض وهو تصوره لتاريخ الأدب من جهة العوامل الفاعلة فى تكوينه وتطوره، ومن ثمة تصوره لتاريخ الأدب العربى من هذه الجهة ذاتها. والموضوع شائك عريض، ولذا فان معالجتنا له هنا إنما تقف عند المداخل الممهدة لدرسه. وأول مدخل من هذه المداخل هو تصور (الأدب) ذاته، ليس من جهة النظر الفلسفى والجمالى فالمقام لايتسع لمثل هذا المبحث، وإنما من جهة (المفهوم) و (المصطلح). ولقد صدر رواد الفكر الأدبى والنقدى فى تاريخنا الحديث- ولايزالون- عما نسميه (الفروض الحديثة) فى تصور الأدب وفى تأسيس طرائق تأريخه والتعامل مع نصوصه . ونعنى بالفروض الحديثة تلك المبادئ العامة التى أصلها مفكرو القرنين الثامن عشر والتاسع عشر (قرنى التاريخ)فى أوربا ، ومدار هذه الفروض أن لكل شئ- من الأحياء والابداعات- (تاريخا) ، وأن وراء هذا التاريخ عوامل فاعلة ، وقدم كل تيار فكرى- فى حقل الأدب- عاملاً رآه يتصدر غيره من العوامل، فقدم فريق (الحياة الانسانية) وقدم ثان (البيئة) وقدم ثالث (المجتمع) ، وقدم رابع (العصر) وقدم خامس (شخصية المبدع).. الخ. ويقع الراصد على كل هذه المقولات فى فكرنا الأدبى الحديث بتفاوت فى قوة العبارة عن هذه المقولة أو تلك بين هذا الرائد أو ذاك، ويتفاوت فى صدارة كل مقولة بين طور وآخر من أطوار النهضة. كذلك فان هذا الراصد يمكن أن يقع على غلبة مقولة (العصر) فى كتابات طه حسين، وغلبة مقولة (الشخصية) فى كتابات عباس محمود العقاد ، وغلبة مقولة (البيئة) فى كتابات أمين الخولى ، وغلبة مقولة (المجتمع) فى كتابات محمد مندور الأخيرة. ولن يجد هذا الراصد كل ذلك فى صورة نقية فى كتابات هؤلاء الأعلام، وإنما نتحدث عن الغالب فى تصور كل منهم وفى تصورات تلاميذهم ومن أخلوا عنهم ونهجوا نهجهم.

واتسعت كتابات لويس عوض لهذه المقولات كلها ، بيبد أن مقولة (الفكر) غلبت عليها فهو يفتش دائبا عن الأسس العقيدية والفلسفية والدينية والمذهبية للتغيرات التاريخية والاجتماعية والثقافية وهو يفتش دائبا عن المعطى الفكرى فى النص الأدبى لما يتصدى للنصوص مقوماً وناقداً. وهو لاينص على أنه يعتمد (الفكر) قاعدة للتاريخ الأدبى والأدب المقارن والنقد، وإنما أعماله ذاتها تشير الى ذلك إشارة بينة وتدل على ذلك دلالة مبينة. وكانت كتابات لويس عوض المبكرة – فى الأربعينات- تميل الى اصطناع الفكر المادى فى تفسير تطور المجتمعات ثم مالت كتاباته بعد ذلك الى تراث جمهور الاشتراكيين والاجتماعيين الاصلاحيين والديمقراطيين من رجال النهضة الأوربية ومفكرى ثورات الطبقة الوسطى بأوروبا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. من هنا اختار مصطلح (الحياة)- الأدب فى سبيل الحياة- ليقرن تصوره للأدب به. وهو مصطلح عريض يسع حياة جماعة بشرية بعينها ويتسع بها الى الحياة البشرية كلها ، ومادام مصطنعه يعتد ب«الفكر» أساساً للتطور التاريخى ومعطى للنص الأدبى، فأنه – هذا المصطلح – يمضى الى طريق الابهام. ويشعر لويس عوض بغموض المصطلح فيمضى الى تفسيره: كنت دائما أفضل فلسفة الأدب للحياة على فلسفة الأدب للمجتمع ، لا لأنى أستهين بالمجتمع أو ألتمس التعمية فى شئ مجرد هو الحياة ، ولكن لأن الحياة شئ أعم من المجتمع وشامل له، فالحياة تشمل المجتمع والفرد جميعاً وليس من الخير أن نطرح الفرد من حسابنا فى أى فلسفة اجتماعية نقيمها بالعمل أو بالفكر، وإنما الخير كل الخير أن نعترف بالفكر ونضعه فى مكانه الطبيعى من إطار المجتمع العظيم بحيث لايخرج الفرد بفرديته خروج الجزء على الكل ويشط عن مجاله الشرعى فيخرب

المجتمع.

ومن الأفضل أن يقال الأدب أو الفن أو العلم أو الثقافة للحياة لا للمجتمع، لأن المجتمع يفهم عادة على أنه جسم ذو كيان مادى محسوس وعلاقات مادية محسوسة وقيم مادية محسوسة أو نابعة من المادة، أما الحياة فهى الكينونة كلها بما فيها من جسد وروح ومن مادة وفكر ومن أعضاء ووظائف ، واخيراً فمن الأفضل أن نتحدث عن الادب والفن والعلم والثقافة للحياة لا للمجتمع لأن المجتمع يفهم عادة على أنه مجتمع بعينه محدود بحدود الزمان والمكان، أما الحياة فهى بغير حدود وهى تيار مستمر يدخل فيه الماضى والحاضر والمستقبل وهى تشمل هذا المجتمع وذاك المجتمع وكل مجتمع، أى تشمل المجتمع القومى خاصة والمجتمع الانسانى بوجه عام. بهذا تكون دعوة الأدب للحياة دعوة قومية ودعوة انسانية معاً. لأنها تجعل من الأدب وظيفة للحياة القومية ووظيفة للحياة الانسانية. وبهذا تكون دعوة الأدب للحياة دعوة مادية ودعوة روحية معاً لأنها تجعل من الأدب وظيفة للحياة المادية ووظيفة للحياة الروحية وبهذا تكون دعوة الأدب للحياة دعوة اجتماعية ودعوة فردية معاً، لانها تجعل من الأدب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد (٣). وينص لويس عوض فى مواضع كثيرة من كتاباته على أن سبيله هو الربط الدائم بين الأدب أو الفن أو الفكر وبين المجتمع الذى أنتجه، ولايفهم المجتمع بالمعنى المحلى الضيق، وانما يفهمه بأوسع معانيه حيث تتعانق روح العصر كله وروح الأنسانية جمعاء بروح المجتمع المعين المحدود بحدود الزمان والمكان. وينبه كذلك فى مواضع كثيرة من كتاباته الى أن (الحياة) لديه تطابق (الانسانية)، ولذا يستوى أن تقول (الأدب للحياة) أو (الادب للأنسانية)، وينبه الى أنه يعنى إنسانية جوهرية ولايعنى إنسانية دائمة، ينبه الى هذا حتى لا ينتقل مايعنيه من خرافة النسبية الى خرافة المطلقات (٤). وبطبيعة الحال فان هذه النزعة الانسانية تفضى بصاحبها عندما يصطدم بالصراعات والتناقضات فى الفكر والمجتمع الى أن يلتمس ماهو إنسانى مشترك، وفى هذه الحالة فان لكل مدرسة من مدارس الفكر والفن والأدب وجهاً خلاقاً يضيف الى التراث العظيم. وهذا الوجه الخلاق هو نقد الحياة. إن فى المثالية قوة هى نقد المادية وفى المادية قوة هى نقد المثالية، وفى الفردية قوة هى نقد الجماعية وفى الجماعية قوة هى نقد الفردية وفى الشكل قوة هى التحذير من خطر المضمون وفى المضمون قوة هى التحذير من خطر الشكل .إن الخطأ الأكبر فى مذاهب الفكر والفن والأدب يكمن فى كل فصل بين الذات والموضوع وفى كل صدع بين الصورة والمادة أو بين الشكل والمضمون. إن الفكر والفن والأدب وكل مافى الحياة يبلغ قمته كلما تجلت الوحدة التامة بين هذه الأشياء كلها، فلا تعود تميز فى شئ أو فى فعل فارقاً بين ماهو مثال وماهو مادة، هذا ا لكمال الفكرى أو الفنى أو الأدبى الذى يحير أفهام النقاد لاتفسير له إلا هذا التطابق التام بين هذه النقائض. وعندما تقترب الانسانية من حالة الوحدة والانسجام لن يبقى من الفكر أو الفن أو الأدب ماهو أرستقراطى أو بو رجوازى أو بروليتارى ولكن يبقى شئ واحد هو ماهو إنسانى، وقد تكون هذه الصياغة لأعقد المشكلات الفلسفية والنظرية والجمالية عامة وتوفيقية، بيد أنها قد ساعدت صاحبها على صياغة فكرية و (عملية) أخرى ، عندما طلب (٦) إلى المجتمع حديث أن يتسع لكافة الاجتهادات والمدارس والابداعات، فقد قرن هنا بين الحداثة والعصرية من ناحية وحرية التفكير والتعبير وتعدد مدارسهما واتجاهاتهما من ناحية ثانية. فعنده أن لا مناص من أن يتسع المجتمع الحديث أيا كان نظامه لكل متناقضات الحياة سواء فى الفكر أو فى الفن أو الأدب أو فى أى أسلوب جديد من أساليب الحياة. والمجتمع لن يستطيع ذلك إلا اذا اعترف بأن خصوبة الحياة من تناقضها وأن

الانسجام الأعلى القائم على تعدد الأصوات وذوبانها فى نشيد هارمونى فنى أرقى من الوحدة الفقيرة القائمة على الصوت المنفرد. فشرط حداثة المجتمع وعصريته- إذن- أن يحتضن كل ابداع فكرى أو علمى أو فنى، وأن يجعل من صراع المدارس والاتجاهات مثمراً يندمج فى الخير الأعلى وتذوب فيه المتناقضات.

والمدخل الثانى الى تصور التاريخ الأدبى فى كتابات لويس عوض، هو- إلى جانب تصور الأدب- تصور التاريخ ذاته. والامر هنا لايقل صعوبة عن سالفه، بل تستحيل معالجته بغير دقائق فلسفية وعلمية ليس مجالها بحث تمهيدى. بيد أن شيئا من الصعوبة يهون إذا وقعنا على خط مطرد فى كتابات لويس عوض يقرن أبداً بين التاريخ الأدبى ومبدأ التأثر والتأثير المعتمد لدى فريق عريض من أصحاب الدرس الأدبى وبخاصة من أصحاب تاريخ الأدب والأدب المقارن. ولويس عوض- كما رأينا فيما سلف- من أخلاف المفكرين والدارسين (التاريخيين) الذين نضجت أنظارهم فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر : أسس هؤلاء نهجاً فى التاريخ الأدبى يعتمد مفهومات المجتمع والعصر والبيئة وشخصية الفنان والهوية القومية والمشترك الانسانى.. الخ، كما أسسوا نهجاً فى النقد الأدبى يعتمد مبادئ النقد التاريخى والفيلولوجى وتاريخ الأفكار والصلات وماسموه (الخلفيات التاريخية) للنصوص.. الخ، ثم أسسوا - من نهجى التاريخ الأدبى والنقد الأدبى- علماً جديداً قائما برأسه هو علم الأدب المقارن، مداره لديهم درس الصلات الأدبية التاريخية. فكان من الدراسات الأدبية المقارنة ما يعنى بتحقيق صلة تاريخية بين أدبين أو أكثر وما يتصل بهذا التحقيق من الكشف عن الوسائط والمصادر وصور التأثر والتأثير.. الخ، وهنا كان هذا الضرب من الدرس الأدبى المقارن يجنح الى اصطناع طرائق مؤرخى الأدب. وكان من هذه الدراسات الأدبية المقارنة ما يعنى بالتشكيلات الجمالية فى نصوص من أدبين أو أكثر وما يتصل بهذا من الكشف عن النماذج والأنماط والأصول العامة للرمز والاستعارة .. الخ، وهنا كان هذا الضرب من الدرس الأدبى المقارن يجنح الى اصطناع طرائق نقاد الأدب فى صناعتهم. وقد صبت تلك الخطوات المبكرة للدرس الأدبى المقارن فى مجريين كبيرين تطورا فى صورة مدرستين. عنيت الأولى- سماها الدارسون: المدرسة الفرنسية- ب (التأثير) ومايلحق به مما وصفناه من آفاق التاريخ الأدبى وطرائق أصحابه. وأثمرت جهود أصحاب هذه المدرسة ثمرات ذات طوابع (تاريخية) جزئية، مدارها على بيان صلات الكتاب والشعراء الآحاد بأداب غير أدبهم القومى، أو بيان مسار كتاب بعينه إلى أدب أو آداب أخرى ، أو تحقيق تاريخ الصلات الثقافية عامة والأدبية خاصة بين أمتين أو أكثر. ولايزال صوت هذه المدرسة جهيراً. وليس يعنينا الآن- إنما يعنينا فى موضع تال- مايوجه الى هذه المدرسة من نقدات هامة ، وليس يعنينا الآن كذلك المدرسة الثانية ولا الاتجاهات الجديدة التى هزت الأسس النظرية والمعرفية والمنهجية جميعاً، يعنينا الآن فحسب أن المدرسة الأولى قد غلب عليها تاريخ الأدب بالتصور الذى سلف عند (التاريخيين) وأنها قرنت عملها بمفهوم ملازم هو مفهوم التأثر والتأثير، ويعنينا أيضا آن لويس عوض من أخلاف هذه المدرسة ومن أعلامها المقدمين فى الثقافة العربية الراهنة.

إن عماد تاريخ الأدب لدى لويس عوض إنما هو الدرس المقارن، وعماد هذا الدرس المقارن فى كتاباته إنما هو التأثر والتأثير. فالأدب المقارن- إذن- مثل فقه اللغة المقارن والأساطير المقارنة والفلسفة المقارنة ، هو إحدى الادوات الهامة التى يقوم بها تراث الأمة الأدبى وتعرف بها وشائجه مع ماجاوره وما سلفه وماخلفه من آداب، وبهذا يوضع تراث الأمة الأدبى فى سياق الأدب

الانسانى. وأول أصل من أصول كل دراسة أدبية مقارنة- كما يقول لويس عوض- هو البحث عن الجذور المشتركة وعناصر التأثر والتأثير. بهذه الدراسة المقارنة وحدها نستطيع أن نعرف من أخذ وممن أخذ ومن أعطى ولمن أعطى ، ومامجال الابتكار الفنى وما التراث المملوك على المشاع بين بنى الانسان . والفكر كالابداع فى هذا الشأن، فمن الأهمية بمكان عظيم أن نكون فكرة واضحة عن ثقافة كل مفكر قبل أن نتحدث عن فكره وفلسفته، وأن نحيط بمصادر علمه وفكره لنقف على مدى إستيعابه لتراث أسلافه ومعاصريه، ولنقف على مدى تجديده لهذا التراث وإضافته إليه.

وبدهى أن ينتهى هذا النهج بتحديد مفهومات فى التاريخ الأدبى لصيقة بمبدأ التأثير والتأثر وأهم هذه المفهومات هى : المحلية والقومية والانسانية. وفى هذا الصدد نقع فى كتابات لويس عوض على هذه (٧) التحديدات.

أولا: إن الدعوة الى الاكتفاء الذاتى فى كل ما يتصل بالثقافة القومية وبالروح القومية تقوم على افتراضين خاطئين. أحدهما أن الثقافة القومية أو الروح القومية عنصر إلهى مفروس فى جبلة الشعوب وليس حصيلة أخذ وعطاء على مدى التاريخ بتداخل الحضارات، فهذا أو ذلك كم ثابت أودع فينا بالوحى الالهى وبجبر البيئة من قديم الزمن فهو غير خاضع لزيادة ولانقصان ولا لتطور ولا لتغير ولا لتلقيح . وأخطر ما فى هذا الافتراض هو (عزل) كافة ما نسميه (القيم) القومية ثقافية كانت أوروحية عن القيم الانسانية. أما الافتراض الخاطئ الثانى فهو أن (القيم) القومية ، وتدخل فيها الحساسيات القومية ، قيم وحساسيات (مقدسة) لاينبغى المساس بها لأنها بلغت حد الكمال فى كل وجه. وهذا الرفض لكل قيم أو حساسيات أو مناهج فى التفكير أو الشعور أو السلوك تأتينا نتيجة احتكاكنا بالحضارات الاخرى هو موقف كان مفهوماً فى الماضى لأنه تعبير طبيعى عن ميكانيزم الدفاع عن النفس بالتقوقع إزاء كل أجسام أو أفكار غريبة ، نتيجة لا تتكاسنا الحضارى والسياسى قروناً طوالاً، فهو من قبيل المحافظة على النفس من كل عدوان خارجى على شخصيتنا وقيمنا بغض النظر عن المقارنات والمفاضلات، أما الان فلابد من أن نتخلص من رواسب هذا الجزع من (الغير) ومن عقد الخوف على شخصيتنا وقيمنا لمجرد احتكاكنا عقلياً وروحياً بغيرنا من الشعوب.

ثانياً: أن ربط مبدأ الاستفادة من الثقافات الأجنبية دائما بفكرة صيانة ثقافتنا القومية وروحنا القومية، فيه إقحام للشخصية القومية حيث لامحل لأقحامها. والمتتبع لحركة التبادل الفنى والأدبى والفكرى بين مختلف شعوب العالم يعرف أن الحياة الأدبية والفنية والفكرية فى انجلترا وأمريكا وفرنسا إلخ، قائمة على تبادل الخبرات تبادلاً دائما وعلى أوسع نطاق ممكن، والا طلاع أولاً بأول على مالدى الغير من قيم جديدة أو قيم إيجابية بكافة الوسائل الممكنة كتنظيم المؤتمرات الدولية وهجرة الأدباء والفنانين والمفكرين هجرة موسمية لا تنقطع وتنظيم حركات الترجمة والتبادل الثقافى وتبادل المعارض والمتاحف المتنقلة الخ. ومع ذلك لم نسمع أحداً فى لندن أو باريس أو نيويورك اشتكى من هذا الغزو المستمر العنيف الذى قد يبلبل القيم القومية أو يزعزعها أو يستأصلها ليحل محلها ماهو أصلح للبقاء لأن أصحاب هذه الحضارات يسمون الأشياء بأسمائها ، ولا يفزعون كل لحظة الى أرواح الآباء والأجداد ليؤلبوا الأبناء على كل جديد. ولقد يقف بعضهم موقف الناقد الضارى من جديد التجارب والقيم ويكافحون بالرأى الموضوعى لدرسها أو للحد من تغلغلها ، ولكنهم لايطالبون بأغلاق النوافذ على الفن والأدب والفكر وإيصاد أبواب البلاد فى وجه الفنانين وَالأدباء والمفكرين.

ثالثا: إن الفصل التام بين عالم القيم وعالم التكنولوجيا غير قائم على أساس، بل إنه من رواسب منهج العصور الوسطى فى التفكير الذى لم نستطع أن نتخلص منه تماماً فى حضارتنا الحديثه،. وهو المسئول الى حد بعيد عن كثير من الشلل الذى يصيب حياتنا الثقافية فنية كانت أو أدبية أو فكرية لأنه يفرض طلاقاً باتناً بين للروح والمادة وبين المعرفة والحياة وبين الخبرة العملية والقيم.

رابعاً: أن الأدب العالمى ليس رهين المحبسين من الزمان والمكان مهما حمل سمات عصره وبيئته.إن (ماكبث)و (هاملت) و(أندروماك) و(بيت الدمية) و (بستان الكرز) وغيرها من الروائع مهما كانت بعض سماتها إنجليزية أو فرنسية أو نرويجية أو روسية ومهما حملت عبء عصرها فإن خلودها آت من أنها تهز قلب الانسان وعقله فى لندن وباريس واستوكهولم وموسكو والقاهرة على حد سواء. إن جوهر القومية لا يتنافى مع جوهر الانسانية لأن الخصائص القومية الحقيقية لا تمنع فهم العمل الفنى أو الأدبى أو الفكرى فى كل زمان ومكان وحيثما وجد بنو الانسان. ونحن حين نرى خصائص قومية جرمانية فى رسائل مارتن لوثر وفى فلسفة هيجل وفى شعر جوته وفى موسيقى فاجز وفى فكر شبنجلر لانجد أى تعارض بين هذه الخصائص القومية المشتركة التى تعبر عن الروح الجرمانية بكل مافى الكلمة من معنى وبين مشاركة هؤلاء جميعاً فى التراث الإنسانى العظيم.

لم يشتغل لويس عوض كثيراً بالأدب العربى القديم، وذلك بحكم اختصاصه الأكاديمى فى الآداب الأوروبية، وبحكم انصراف جل جهده الى المقال الثقافى والنقدي. وعلى الرغم من الحقيقة السالفة فإن للرجل (تصوراً) لتاريخ الأدب العربى القديم، يتبدى فى معالجاته النقدية والتقويمية لنتاجات الأدب العربى الحديث. فلا ريب فى أن التصدى لدرس الأدب العربى الحديث وتقويمه ونقده، ليس يجدى إن لم ينهض على تصور معرفى وجمالى لحقائق الأدب العربى القديم. فالأدب العربى يختلف من الاداب الأخرى التى ينقطع حديثها عن قديمها انقطاعاً باتناً، إذ الأدب العربى يتواصل تاريخه منذ سبعة عشر قرناً متراوحاً بين صعود وخمود ونهوض، فهو بهذا أطول الآداب الحية عمراً. كذلك يتأسس الأدب العربى الحديث على الأدب العربى القديم من جهة ثانية تؤكد الاستمرارية والتواصل، ذلك أن أدبنا الحديث يتطور تاريخياً محكوماً- من زاوية التقاليد الفنية والتشكيلات والأبنية الجمالية- بحقيقتين كبريين: الأولى (تجديد الأصيل) وهو الشعر. والثانية (تأصيل الجديد) وهو الأنواع الأدبية المستحدثة ،الرواية والقصة القصيرة والمسرحية شعرية ونثرية والترجمة الذاتية.. الخ. من هاهنا كان تاريخ الأدب العربى- قديمه وحديثه- واحداً، مع الاعتداد بأن لهذا التاريخ الأدبى مراحله المتمايزة وفق العوامل الاجتماعية والتاريخية الفاعلة فى كل مرحلة، ووفق التطور المعرفى والتشكيلى فى كل منها. ومع أن هذه قضية عريضة شائكة، فإننا قد عرضنا لخطها العام بمناسبة قولنا إن لويس عوض لم يشتغل كثيراً بالأدب العربى القديم، وإن يكن له تصور عن تاريخ ذلك الأدب. ولن نقف هاهنا عند تجليات هذا التصور فى معالجات لويس عوض للنتاج الأدبى العربى الحديث ، لأن المقام هنا لا يتحمل مثل هذا البحث، إنما نقف عند دراساته القليلة فى موضوعات من الأدب العربى القديم تفى ببيان تصوره.

ومن دراسات لويس عوض القليلة فى الأدب العربى القديم، دراسته عن رسالة أبى العلاء(٨). ولقد أثارت هذه الدراسة- وقت نشرها فى الستينات- حركة عاتية من ضروب النقد العلمى المسئول ومن ضروب النقد الجارح الجامح، على سواء. وليس تعنينا هاهنا المسائل (الفقهية) المتصلة بتحقيق الأصول التاريخية أو بتأويل النصوص شعرية ونثرية، وإنما يعنينا من

هذه الدراسة مانحن بصدده من بيان تصور لويس عوض للتاريخ الزدبى. وهو يصدر هذه الدراسة باحترازات جمة، ويتحرج فيرجح أحكامه ونتائجه، بيد أنه يخوض فى ذات الوقت بحوراً عميقة من القضايا والمشكلات تتصل اتصالاً حميماً بطرائق التاريخ الأدبى وأصول الدرس الأدبى المقارن، بل وتتصل اتصالاً حميماً بمسالك التداخل الحضارى والمذاهب والعقائد وفلسفة التاريخ.
وعندنا أن لويس عوض- فى جل دراساته وفى هذه الدراسة بالذات- كان من أقوى المؤمنين- بعد طه حسين- بدراسة الأدب العربى دراسة مقارنة، إعتداداً بحقائق التاريخ الأدبى نفسه، وهى الحقائق التى تجعل الأدب العربى- مكاناً وزماناً- متلقياً لأداب الحضارات القديمة، موصلاً مؤثراً فى آداب الحضارات الوسيطه. ولقد كان هذا سبيل طه حسين الذى فتح الباب عريضاً للدرس الأدبى المقارن، وكان من خطواته المبكرة أن جعل الأدب العربى فى المرتبة الثانية بين الآداب القديمة الخمسة الكبرى، وهى الادب اليونانى والأدب العربى والأدب اللاتينى والأدب الفارسى والأدب الهندى(٩) ويمضى لويس عوض الى مدى بعيد فى معالجة قضايا نظرية وفلسفية شائكة، وعلى الرغم من تحرجه وميله الى الترجيح مرات عديدة فى مواضع كثيرة، فأنه قطع فى بعض هذه القضايا قطعاً يحتاج الى المراجعة والتدقيق. وكان يعلم أنه لا يدرس موضوعاً قائماً برأسه منعزلاً، وإنما يتصور نهجاً لمعالجة التراث فى أسسه المعرفية والفلسفية والجمالية، ولذلك نراه ينص على ضرورة إصطناع المنهج (العقلى) لمواجهة أصحاب المنهج (النقلى) من المحافظين والسلفيين.
إنه يرى(١٠) أن أعمال العقل مصدر إزعاج للمحافظين من الأدباء والعلماء لأن معناه فتح باب الاجتهاد من جديد فى دراسة التراث، وهو ما لايطيقه المحافظون لأنه قمين بأن يخلخل كثيراً من الآراء والمعتقدات الخاطئة الثابته عن التراث، وهم -المحافظون والسلفيون- ينسون أن الازدهار الأكبر فى الفكر العربى إنما اقترن بفتح باب الاجتهاد على مصراعيه أيام مجد العرب فى الدولة العربية الكبرى خلال القرون الأربعة الأولى للهجرة، وأن انتكاسة العرب بعد الدولة العباسية الثانية لم تقترن بتفككهم السياسى فحسب بل اقترنت أيضاً باغلاق باب الاجتهاد منذ ال السلطان الى المماليك والاتراك، لاريب بسبب هذا الضعف السياسى ذاته: فالضعيف- فى ميكانيكية الدفاع عن النفس- وحده هو الذى يخشى الفكر الحر والبحث الحر ويرتعد أمام العلم والعقل والتجدد بوثبات الخلق وبالرؤية الرحيبة الافاق. والضعيف وحده- فى جزعه على ذاته- هو الذى يخشى محاكمة النفس ومواجهة النفس ونقد النفس وإحصاء ما يملك حقاً من عدة وعتاد، ويؤثر أن يعيش فى عالم من أوهام الكمال وأكاذيب الفردانية المأثورة. وسبيل لويس عوض- إذن- فى منازلة العلماء المحافظين، هو فتح باب الاجتهاد فى درس التراث العربى. ولاينصرف الاجتهاد عنده الى الكشف عن الأسس التاريخية الاجتماعية الفاعلة فى تطور الثقافة العربية عامة والأدب العربى خاصة، والكشف عن الأسس المعرفية والفلسفية والنظرية المفسرة لتطور الفكر العربى، كذلك لاينصرف هذا الاجتهاد عنده الى تفسير النصوص الابداعية وتأويلها فى ضوء من نتائج علوم البلاغة الحديثة ونقد النصوص ونتائج علم اللغة. إنما ينصرف الاجتهاد عنده الى درس التراث العربى درسا مقارنا حسب المبدأ الأساسى للمدرسة الأولى المبكرة فى الأدب المقارن، وهو مبدأ التأثر والتأثير. يؤكد لويس عوض هذا مع اعتقاد مكين بالحلقات والدورات الحضارية وبالتداخل الحضارى ووحدة التراث الانسانى الروحى. والاجتهاد- لديه- إحياء التقاليد الفكرية التى أرساها المثقفون فى العالم الاسلامى منذ عهد الازدهار الفكرى والتواصل الثقافى أى منذ عهد المأمون (٨٧٦). كانت المكتبة العربية قد زخرت فى عصر الترجمة الكبير بعيون التراث اليونانى والفارسى. ونتيجة لتفتح الثقافة العربية للثقافتين اليونانية والفارسية ظهرت فى

العالم الاسلامى تيارات فكرية متضاربة بعضها عقلانى وبعضها روحانى ولكنها رغم تضاربها كانت تمثل حالة ازدهار ثقافى عظيم كان يمكن أن يجدد شباب العرب والاسلام قبل تجدد شباب أوربا المسيحية بنحو خمسة قرون لولا ظهور الترك والتتار فى الأفق. وكان من آثار التفتح الفكري العربى التواصل الحضارى خاصة بين الحضارة الأوربية القديمة والحضارة الأوربية الحديثة التى بدأت بالنهضة. فقد يسر تحول فرجيل وأوفيد اللاتينيين الى قنطرة تصل ما بين الوثنية اليونانية وأوبا الغربية فى العصر الوسيط ما كان من قطيعة بين بيزنطة وروما طوال العصور الوسطى، ومانجم عن ذلك من ذبول للغة اليونانية فى العالم اللاتينى، حتى تجدد اهتمامه بها بفضل تأثير الحضارة العربية أولاً ونتيجة لسقوط القسطنطينية عام ١٤٥٣ م من ناحية أخرى.

إن الصورة التقليدية التى ترسم لأدباء العرب لاتحفل بالبحث فى مدى ثقافتهم الاجنبية يونانية كانت أو فارسية وفى لونها وفى مدى تأثرهم بها، بل لعلها توحي بأنهم لم يكونوا على علم بشئ إلا بالتراث العربى وحده وهذا عكس مانعرفه عن التواصل الثقافى منذ عصر المأمون بين حضارة العرب وما جاورها من حضارات. إن الصورة التى رسمها القفطى فى أخبار الحكماء لحنين بن إسحق وقد أطلق شعره ومشى يتغنى فى شوارع بغداد بأشعار هو ميروس فى لغتها اليونانية تدل على أن مؤرخى الأدب العربى- ولاسيما المحدثين منهم- لم يتمثلوا الجو الثقافى والأدبى والفنى الجاد المعقد الذى كانت تعيش فيه حواضر العالم الاسلامى منذ عصر المأمون حتى القرن الخامس. وهذا بحث ينبغى أن يفتح فيه باب الاجتهاد من جديد لألقاء مزيد من الضوء على الأدب العربى وتاريخه. فكما أن أوروبا لم تكن فى عزلة عن تراث العالم العربى كذلك لم يكن العالم العربى فى عزلة عن تراث الأوروبيين(١١). فإذا كان طه حسين قد نبه الى أن حقائق التاريخ الأدبى العربى تجعل الأدب العربى أولى الاداب بالدرس المقارن لصلاته التاريخية بالأداب العالمية الكبرى قديمة ووسيطة، فإن لويس عوض مضى ليجعل هذا لتنبه دعوة وسبيلاً ونهجاً .

ويحتاج هذا السبيل الى أسس منهجية منضبطة تتصل بحقائق التكوين التاريخى العربى،وبكيفيات موازاة البنية الثقافية العربية لحقائق هذا التكوين، وبتبين مراحل (الابداعية) العربية معرفياً وتشكيليا عرضاً على الأمرين السالفين. ولهذا كله فأن تاريخاً (معتمداً) للأدب العربى لا ينهض به إلا (فرق) من العلماء والدارسين تحدد الأسس والأصول والمبادئ التاريخية والاجتماعية والفلسفية وتضبط الطرائق ضبطاً منهجياً حازماً. وحتى تتأسس هذه القاعدة العلمية العريضة، فإن الدعوات الفكرية إلى هذا السبيل أو ذاك بعيدة عن- وفى أحيان متناقضة مع- التصورات. من هنا يبتعد تصور لويس عوض- كما سنرى هاهنا- عن دعوته. تتأسس دعوته على الحلقات الحضارية والتداخل الحضارى، بينما يتأسس تصوره لتاريخ الأدب العربى على (المعلوم) المتواتر فى أعمال جمهور مؤرخى الأدب العربى من أصحاب الأكاديمية التاريخية مستشرقين وعرباً ،هذا المعلوم الذى يجد تجليه (المدرسى) الأخير فى أعمال شوقى ضيف. هذا المعلوم المتواتر الذى يجعل (عصور) الأدب العربى محددة بقيام الدول والدويلات وسقوطها، بل محدودة بكبار الحوادث فى هذه الدولة أو تلك بل محدودة- أحيانا- بسنوات بأعيانها: فلويس عوض يلتمس - فى درس كل (عصر) من عصور الأدب العربية- (خلفية تاريخية) توضح (طبيعة العصر) بأهم مشكلاته ومعتقداته ومحاور الصراع المادى والفكرى فيه وبأهم أحداثه ورجالاته وأحواله بوجه عام. ومدار ذلك كله- كما سلف القول- مايسمى (الحياة السياسية) بآلياتها الظاهرة وعلاقاتها القريبة، فالازدهارة الثقافية العربية فى القرون الهجرية الخمسة الأولى تكاد تفسر باستنارة حكام آحاد من أضراب المأمون ، أما الانحطاط فيكاد يرتد

إلي التفكك السياسي وعلاقات (الدول) العربية الاسلامية بنظيراتها الأوربية المعاصرة لها. فقد بدأت بيزنطة فى العشرينات من القرن العاشر الميلادى تنفذ خطة للتوسع على حساب العالم العربى فى نهاية الدولة العباسية الثانية بعد أن أحست بتفككه بانقضاء سلطة الخلافة الموحدة. وقد بدأ تنفيذ هذه الخطه فيما استطاعت بيزنطة أو استطاعت الروم كما كان يسميهم مؤرخو العرب بجيش يقوده القائد الأرمني جان جورجين أن ترغم من حدود أرمينيا فى ٩٢٧-٩٢٩ أمراء العرب فى أرضروم وملطية وآمد وهى ديار بكر، وميافارقين وكلها فى شمال سوريا أن يدفعوا له الجزية. وقد استولي جورجين فى ٩٤٣ على ملطية، فلما كانت ٩٤١-٩٤٢ استولى البزنطيون على ميافارقين. فكانت هذه الغزوات بمثابة المحاولات الأولى للتوسع الاستعمارى البيزنطى على حساب الدولة الاسلامية، أو على الأصح على حساب الدويلات الاسلامية، وقد تمت هذه المحاولات الأولى فى عهد ثالث ملوك بيزنطة المقدونيين قسطنطين بورفيروجنيت الذى حكم من ٩٣١-٩٥٩ . وكان العالم الاسلامى منقسماً يومئذ الى دولة بنى بويه من الديلم فى بغداد ودولة الحمدانية في الموصل وحلب ودولة الاخشيديين فى مصر و دمشق. وكان أهل الاحتكاك المباشر ببيزنطة أو بالروم هم دولة بنى حمدان الذين أسسوا ملكهم أولاً فى الموصل ، ثم ضموا شمال سوريا بما فيها حلب. وبموت سيف الدولة الحمدانى انتهت كل مقاومة حقيقية لتوسع الروم. ولكن عام بداية تفكك الدولة الحمدانية فى الشام- ٩٦٩م - كقوة استقلالية تعتزبها العروبة والاسلام كان أيضاً عام انتفاضة الاسلام الكبرى التى جددت شباب الاسلام الى حين ومكنت العالم الاسلامى من أن يصد الغزو الصليبى البيزنطى عن أسواره صداً نهائياً .ولولا أن صليبيى الغرب جاءوا بعد صليبيى الشرق لتغير وجه التاريخ، ولولا أن هذه الثورة الكبرى نفسها مزقت العالم الاسلامى لقرنين كاملين (من ٩٦٩ الى ١١٧١) الى سنة بغداد وشيعة مصر لتغير وجه التاريخ(١٢). وليس عـ ـ هذا التصور- وهو نموذج لكتابه لويس عوض فى الأدب العربى القديم- فى أنه يعتمد (الحيه السياسية) الجزئية فحسب، وإنما فى أنه يجعلها قاعدة للتطور الاجتماعى والثقافي والفنى. ولكن لويس عوض لايجارى هذا المتواتر لدى مؤرخى الأدب العربى مجاراة مطابقة إذ أنه مشدود أبداً- فى كل نظره التاريخى- الى (المحتوى الفكرى) المفسر للتطور. لقد صدرنا هذا البحث بأن لويس عوض ينفرد بين أئمة النهضة العربية الحديثة، بتفتيشه الدائب عن دور التجادل الفكرى فى تداخل الدوائر الحضارية، وفى تعاقب الأدوار التاريخية، وفى الأعمال الابداعية، على سواء . كأنه- لويس عوض- واحد من حواريى هيجل الذين لفوا لفه في المنهج الجدلى ذى المحتوي الروحى. نراه - فى تصور التاريخ الأدبى العربى- يلح إلحاحاً مطرداً على تطور المذاهب والعقائد وعلى صراعها وتداخلها وتاثرها. فهو يرصد بدقة وتفصيل مسالك الأديان والعقائد القديمة الى التفكير والابداع العربيين، كما أنه يرصد فى إطار التفكير العربى الاسلامى صراعات العقليين والنقليين وآثار هذه الـ ـ ـن فى التنوع الكبير الذى تبدى فى الفرق الجمة من سنة وشيعة وما تفرع عنهما من مذاهب عقلية واتجاهات باطنية.. الخ. ويذهب الى أبعد من هذا كله فيرصد مسالك الديانة المسيحية الى العقل العربى فى صورة مفهومات وتصورات تتصل بحياة البشر أو بالكون وما وراءه، وهنا يقع لويس عوض على مجال خصيب يستهويه استهواء ويشده شداً، ألا وهو مجال الاتجاهات الباطنية (شبه الشعبية)، وبخاصة الاتجاهات والفرق الشيعية(١٣). فلديه أن الفاطمية- وهنا مثال من معالجاته لما أشرنا إليه من تداخل العقائد والأثر الفكرى والمذهبى فى التطور- مذهباً ودولة جاءت الى العالم الاسلامى بطائفة من المقولات الدينية المطلقة التى تتصل بمذهب الشيعة بسبب قوى ولكنها تبلغ

به حد التطرف والغلو، وتقرب به كثيراً من النظرة المسيحية الكاثوليكية للدين، ليس فقط بسبب دعوتها للمهدى المنتظر وقيام نظامها على الأئمة، ولكن أولاً وقبل كل شئ بسبب الوضع الخاص الذى وضعت فيه الفاطمية فاطمة رضى الله عنها كشفيعة للمؤمنين لدخول الجنة وهو الوضع الخاص الذى نسبته أوربا الكاثوليكية لمريم العذراء . وكذلك فإن العقيدة الفاطمية باصرارها على أن أسرار الدين لاتعلمها إلا الباطنية وهى طبقة أو فئة محدودة من الأئمة والدعاة والأصفياء لهم علم الباطن، وباصرارها على أن العامة أو سواد الناس ليس لهم إلا الايمان المطلق بظاهر الدين وبما يلقى إليهم من هذه الطبقة العارفة، يبدو أنها قد أدخلت فى الاسلام شيئا قريباً من الكهنوت الكاثوليكى الذى يقفل باب الاجتهاد والتفكير أمام الناس ويقصر المعرفة بأسرار الدين على أولى الأمر.

وعند هذا الحد نستطيع القول إن الفجوة واسعة بين دعوة لويس عوض القائمة على التداخل الحضارى والدوائر الحضارية العظمى، وتصوره السالف لتاريخ الأدب وهو التصور الذى قام على التراوح بين العوامل السياسية الجزئية والتفسير (الفكرى) لتطور التاريخ والمجتمع والأدب والفن. فإذا ملنا الى واحدة من ظواهر التاريخ الأدبى وهى دور الأديب الفرد فى هذا التاريخ، وجدنا لويس عوض أكثر اقتداراً وأسطع بياناً، وإنه يقف عند دورى إثنين من أخلد الأعلام العربية فى حقلى التعبير والتفكير ، أبو العلاء المعرى وابن خلدون. وليس مصادفة أن يقف لويس عوض عند هذين العلمين بالذات، فهو الذى يفتش أبداً عن (الفكر) قد وجد مطلبه ناضجاً عند هذين الإمامين، فكل منهما ذو (مشروع) فكرى إن جاز هذا التعبير فى سياقنا ، وكلاهما (إنسانى) يستهوى أفئدة أصحاب التداخل الحضارى ووحدة التراث الانسانى. وإطلاع المعرى على تراث اليونان من باب الترجيح، لكن المعرى فى ذات الوقت حلقة من حلقات العبارة الانسانية فى تصور الآخرة. وكانت كوميديا (الضفادع) لأرسطو فانيس منبهاً للويس عوض الى هذه الحلقات. فهذه الكوميديا تصور رحلة إلى الدار الآخرة حيث أرواح الموتى، وهى تستخدم هذه الرحلة لنقد الأدب والأدباء وعقد الموازنات بينهم والسخرية بهم ومناقشة أساليبهم ومحاسنهم وأخطائهم ومواضع القوة والضعف فيهم. ولايسع قارئ الضفادع إلا أن يفكر فى (رسالة الغفران) للمعرى. ورحلات الشعراء للعالم الآخر كانت قبل هوميروس ولم تنقطع بعد هوميروس. ولاسبيل إلى رد كل شئ الى أصله على سبيل أقرب مايكون الى اليقين، ثم لاسبيل الى تتبع تسلسل أفكار الشعراء عن العالم الآخر سواء بالتأثر الأدبى الخاص أو من خلال التراث الروحى الشائع المتوارث، إلا بالرجوع الى (أوديسا) هوميروس- و(إنيادة) فرجيل و (تحولات) أوفيد فضلاً عن الرجوع الى ملحمة (جلجامش) البابلية الشهيرة والى قصة المعراج والرؤيا لاكما وردت فى الكتب المقدسة فحسب بل كما تصورها الأدباء والشعراء أيضا فى قصص المدينة الفاضلة.. الخ. فهذه الأعمال ليست إلا حلقات كبيرة فى السلسلة الطويلة من رحلات الخيال فى العالم الآخر. وفى تناول مصادر المعرى فلاشك فى أن المصدر الأول لرسالة الغفران كان قصة الاسراء والمعراج فى ابن عباس رضى الله عنه وماشابهها من روايات للحديث الشريف الخاص بقصة الاسراء والمعراج: فالمعالم العامة للجنة والجحيم كما صورهما المعرى تطابق بغير شك ماورد فى التنزيل الحكيم أولاً وفى ابن عباس ثانياً وفى المصادر الاسلامية بوجه عام ثالثاً. وربما كانت نقطة البداية هو ماتواتر فى المصادر الاسلامية من أن ارتقاء الرسول المعراج الى السماء السابعة أثناء حياته وعودته منها الى الأرض بعد أن كلم رب العرش وتفقد الفردوس والجحيم هو المعجزة التى اختص بها الرسول إذ لم يؤذن لغيره أن يرتقى المعراج أثناء حياته. والمعراج هو السلم الذى تصعد عليه كل الأرواح إلى

السماء بعد قبضها لتحاسب وهو (سلم السماء) أو (الاسكالاكايلوم) كما يسميه الأوروبيون.
ومن هنا أمكن للمعرى وسواه أن يستخدمه موضوعاً لأدب دنيوى غير دينى، وأن يجتهد فيه بخياله وبخيال غيره لأن ارتقاء المعراج قدر محتوم على كل أهل الفناء بعد فنائهم. فمعالم الجنة التى يصفها المعرى فى رحلة ابن القارح الى العالم الآخر هى فى صورتها العامة المعالم الموصوفة فى التراث الدينى وفى التراث الانسانى معاً ومثلها أيضا معالم الجحيم فى صورتها العامة.
ولكن على الرغم من تشابه وصف المعرى للجنة فى صورتها العامة مع ما جاء فى المصادر الاسلامية نجد المعرى فى الوقت نفسه يضيف تفاصيل فى وصف الجنة ومثلها فى وصف الجحيم لا نجد لها أثراً فى المصادر الاسلامية. وبعض هذه التفاصيل نستطيع أن نقول إنه ثمرة للابتكار الشخصى لأنه مجرد نسج للخصوصيات على العموميات الواردة فى الأدب الدينى ولكن بعضه الآخر، وهو هام وكثير، لاسبيل الى تفسيره إلا بافتراض اطلاع المعرى على ألوان من التراث الاجنبى كان له إليها سبيل أو اطلاعه على ألوان من التراث الشعبى الشائع فى عصره، فإذا أردنا تحليل مكونات (رسالة الغفران) خارج ما أخذه المعرى عن المصادر الاسلامية، وجب أن نحاول حصر هذه (الموتيفات) والمواقف والمشاهد والتفاصيل التى لم يرد ذكرها فى هذه المصادر والتى يصعب أو يستحيل أن نتصور أنها ثمرة للاجتهاد فى الابتكار الشخصى والتوليد الذاتى.
وأهمية هذا الحصر أنه يعيننا على تتبع هذه التفاصيل فى مؤلفات أدب الآخرة ورد هذه التفاصيل الى مصادرها الحقيقية ولاسيما اذا كانت لها مقابلات مشهورة فى الآداب الأخرى. ويفضى كل هذا إفضاء الى البحث عن مصادر المعرى فى كل هذه المواقف والمشاهد والصور مادام لم يرد لها ذكر فى المصادر الاسلامية، بل يفضى إفضاء الى افتراض أن المعرى كان مثقفاً فى تراث اليونان القديمة شأنه فى ذلك شأن الكثيرين من أدباء عصره، وأنه قرأ هو ميروس وأرسطو فانيس ولوسيان على أقل تقدير سواء فى ترجمات عربية ضاعت أو فى نصوصها الأصلية، بل إن ذلك كله يفضى إفضاء الى الاشتباه فى أن المعرى كان عارفاً بلغة اليونان يقرأ فيها أدب (١٤) اليونان. يضع لويس عوض كل هذه النتائج فى صورة فروض تطلب بحثاً عن (تأثر) أبى العلاء ، لكنه - وهذا وكده دائما- لاينهى دراسته إلا ببيان (تأثير) أبى العلاء فيمن تلاه من أدباء الانسانية، وبخاصة دانتى صاحب (الكوميديا الالهية). وبنفس النهج يدرس ابن خلدون، أى من جهة تأثره وتأثيره. فالمنهج العلمى فى دراسة فكر ابن خلدون وفلسفته ومنهجه وتاريخه ومعارفه ينبغى أن يبدأ بدراسة مصادره وحصر هذه المصادر على وجه التحقيق ما أمكن ذلك ومعرفة كيفية إطلاعه على هذه المصادر سواء أكانت من تراث اليونان أو من تراث الرومان أو من تراث بيزنطة أو من تراث أوربا اللاتينية فى العصور الوسطى. ويعيب لويس عوض على دارسى ابن خلدون أنهم لم يعنوا بالبحث عن قرابته لأرسطو وأفلاطون وزينوفون وشيشرون والقديس أوغسطين وأروسيوس ومكروبيوس وعامة المفكرين قبل عصره وفى عصره فى مشارق الأرض ومغاربها. لقد كان ابن خلدون مطلعاً على أهم الأفكار الانسانية التى ورثها جيله عمن سبقه من الاجيال لا فى العالم العربى وحده ولكن فى المحيط الانسانى كله. هو لاشك قد اطلع على كل هذا التراث العظيم بعضه فى اللغة العربية وبعضه فى اللغات الاجنبية. بعضه من طريق القراءة وبعضه من طريق السماع، وابن خلدون لا يخفى مصادر علمه. فهو لا يفتأ ينوه بمراجعه وينسب أغلب ما ينقل من آراء ووقائع الى أصحابها فيرجع بنا الى جوزيفوس والى أو سبيوس والى كلمنت الاسكندرى والى أو روسيوس وغيرهم من مؤرخى اليونان والرومان وفلاسفتهم، ومن هؤلاء من نعرف أنه كان مترجما الى العربية ومنهم من لانعرف له ترجمة عربية. والأرجح -

وليس هذا بثابت- أن ابن خلدون كان يقرأ لاتينية العصور الوسطى ويتكلم اللسان الاسبانى . والترجيح هنا ات من أنه عاش فى محيط الأندلس وشمال إفريقيا حتى تجاوز الأربعين. ثم يقرن لويس عوض تأثر ابن خلدون بتأثير الثقافة العربية، فينص (١٥) على أن الالمام باللاتينية لم يكن يومئذ وقفاً على ابن خلدون ومن كان فى ظروفه بل كان بين المثقفين العرب فى إسبانيا وشمال إفريقيا أشيع مما يظن لأول وهلة، على الأقل بحكم الجوار وارتباط المصالح وتداخل الدول بمثل ماكان الالمام بالعربية أمراً شائعاً بين صفوة المثقفين الأوربيين يومئذ، لا فى إسبانيا وحدها ولكن فى فرنسا وإيطاليا وانجلترا الى حدما.

لا ريب- بعد كل ذلك- أن راصد الفكر العربى الراهن يجد لويس عوض وفياً لدعوته فى تصور تاريخ الأدب العربى فى ضوء مقارن حسب اعتقاده المكين بالتداخل الحضارى ومفهوم التأثر والتأثير ووحدة التراث الانسانى، وحسب (الفروض الحديثه) التى هى جماع (توفيقى) بين أنظار هيجل وداروين وماركس وفريزر ، وإن يكن أكثر وفاء لمنهج هيجل فى الجدل ومذهبة فى تطور (الفكرة) والروح. ولقد عكر على لويس عوض فى هذا الشأن وهن دعوته إزاء (المتواتر) فى بيئات مؤرخى الأدب العربى، وهذا المتواتر الذى يطابق بين تاريخ الأدب والتاريخ العام، ويضيق التاريخ العام الى تجليه السياسى الجزئى، ويعتد ب(عصور للأدب) تجرى وقيام الدول وأفولها. ولقد كان لويس عوض فى هذا كله- الانحياز الفكرى دعوة وريادة، والقصور المنهجى تصوراً وتحقيقاً- تمثيلاً بارزاً للنهضويين الأوائل. أما الاعتداد بتاريخ للأدب يوازى- ولايطابق- التاريخ العام، ونهوض هذا التاريخ العام على أسس معرفية وفلسفية مفسرة للتكوين الاجتماعى التاريخى للأمة ، ونهوض التاريخ الأدبى على الموازاة الرمزية بين التقاليد والتشكيلات الجمالية من ناحية وحقائق الأنتقالات والتكوينات الاجتماعية التاريخية من ناحية ثانية، أما هذا فشأن الجيل الرابع من أجيال الدارسين والعلماء العرب. إنما حسب لويس عوض- وهو إمام مقدم من أئمة الجيل الثالث: مد الله فى عمره الخصيب- أنه رفع لواء العقل بجسارة وفتح باب الاجتهاد بوعى، وحسبه أنه من أقوى المعبرين عن زمانه ورسالة جيله.

هوامش ومراجع

١- نشير الى كتاباته فى الأربعينات خاصة ، مثل :
- مقدمة ترجمته لكتاب: فن الشعر لهوارس، النهضة المصرية ، ١٩٤٥.
- مقدمة ترجمته لكتاب: پرومثيوس طليقا للشاعر شلى، النهضة المصرية ١٩٤٦م.
- فى الأدب الانجليزى الحديث، الانجلو المصرية، ١٩٥٠

٢- وضع لويس عوض جملة أو شعار (الأدب فى سبيل الحياة) على رأس الصفحة الأدبية التى أشرف عليها بصحيفة الجمهورية، سته شهور ١٩٥٣/ ١٩٥٤م.

٣- الاشتراكية والأدب، دار الهلال، ١٩٦٨م.

٤- مقدمة كتاب (دراسات فى النقد والأدب) بيروت ١٩٦٤ و(الاشتراكية والادب) ص١٠ و ص ٥٨

٥- نفس المصدر ص ٦٥، ٦٧

٦- نفس المصدر ص ٢١

٧- دراسات عربية وغربية ، دار المعارف، ١٩٦٥ ص ١٥٩ ومابعدها.
٨- على هامش الغفران، دار الهلال، ١٩٦٦م.
٩- راجع المحاضرتين الأوليين فى كتاب طه حسين:
من حديث الشعر والنثر، دار المعارف.
١٠- مقدمة (على هامش الغفران)
١١- على هامش الغفران صفحات ٦٤، ٧٩، ٨٠ ، ١٣٨.
١٢- المصدر نفسه ص ٦٥، ٧٠
١٣- المصدر نفسه ص ٧٨- ٧٩- ١١٥.
١٤- المصدر نفسه ، مواضع متعددة.
١٥- دراسات فى النقد والأدب صفحات ١٤- ١٥- ١٦- ١٧

العنقاء

لويس عوض ناقدا للماركسية

ابراهيم فتحى

■ يقول الدكتور لويس عوض إنه كتب رواية «العنقاء» فى فترة ما بين اكتوبر ١٩٤٦ وسبتمبر ١٩٤٧، بين القاهرة وباريس باعتبارها رواية «فلسفية» تعالج مشكلة «العنف» فى المجتمع الانسانى. وهى ترسم لذلك نماذج بشرية على الطبيعة عرفها واحدا واحدا فى مستوى «الخامة» ثم أعاد صياغتها (الرواية ص ص ٥١-٥٢)

وتنتمى تلك النماذج إلى الشيوعيين الذين يؤمنون بالعنف، ويرفضهم لويس عوض لذلك. وهو فى الطبعة الأولى لروايته الصادرة عن دار الطليعة فى بيروت (مايو- أيار ١٩٦٦) يقارن بين عنفهم وبين «ثورة ٢٣ يوليو»... «التى ألغت النظام الملكى وألغت الألقاب وحطمت «الأوليجاركية» المصرية أى حكومة الاغنياء بسلسلة من القوانين كان فى مقدمتها قانون الاصلاح الزراعى وقانون حل الأحزاب السياسية وأقامت محاكم للمستغلين والمتاجرين فى أقوات الشعب عمادها العدل والرحمة معا (ربما يعنى محاكم «الثورة» و «الغدر» الاستثنائية) على نقيض المحاكم التى تصورها [زعيم الشيوعيين] حسن مفتاح حين كانت تنتابه نوبات الصرع» (ص ٤٩). ودعك من الخطأ فى اعتبار الأوليجاركية» حكومة اغنياء فالمصطلح يعنى حكومة الأقلية اما حكم الاغنياء فهو البلوتوقراطية، واعجب لتمجيد لاضرورة فنية أو سياسية له لإلغاء الحياة السياسية وتشكيل محاكم لاتقوم إلا على عنف السلطة. وبعد وفاة عبد الناصر سيصف لويس عوض هذه الاجراءات نفسها بالدكتاتورية وسيطلق على عبد الناصر لقب «الفوهرر» وكأنه زعيم نازى.

ولويس عوض فى المقدمة يذكرنا بأنه كان يعد العدة لنشر «العنقاء فى جريدة الجمهورية القاهرية التى كان يشرف على صفحة الأدب فيها قبل ١٩٥٥ ليرى الناس ما كان يمكن أن يحدث

للبلاد لو أن جماعة مؤمنة بالعنف كالشيوعيين استولت على مقاليد السلطة فى مصر بدلا من الثورة البيضاء التى لم تعتقله أو بتعبيره هو تجعله «يتغيب» عن القاهرة إلا فتره قصيرة تمتد من ٢٨ مارس ١٩٥٩ حتى يوليو ١٩٦٠ قضاها بين معتقل الفيوم وأبى زعبل (ص ٤٩).

البحث عن العنقاء

والعنقاء فى الرواية مجسدة فى زعيم شيوعى مصرى هو حسن مفتاح. وتبدأ به كأنها رواية واقعية محددة المكان فوق كوبرى الانجليز (قصر النيل أو التحرير) والزمان نحو الساعة الخامسة والنصف فى ١٧ من شهر اكتوبر أثناء أحد الأعوام الأخيرة من الحرب العالمية الثانية. وما أسرع ما نشعر أنها تختلف فى أدوات القص عن الرواية الواقعية. فالرواية الواقعية فى قمة نضجها عند نجيب محفوظ فى ذلك الوقت كانت تعكس تدهور الأوضاع القديمة من زاوية تجانس مفترض لعالم الطبقة الوسطى وصفاتها المشتركة (التسلق والصعود وتحقيق المكانة بالتعليم والمنصب والتمصير... الخ)، وكان لهذا العالم أعمدته ومحاوره الثابتة رغم التقلبات. لذلك كانت الوقائع لحظات متعاقبة فى زمن القصة السلس ومنطقها المحدد، والاحداث تفصيلات جديدة تضاف إلى «خط» القصة وتؤكدها داخل إطار الفهم المشترك الذى يشرح كل شىء ويفسره.

أما فى العنقاء فما هو مطروح للمناقشة ليس أقل من أعمدة الواقع الاجتماعى ومحاوره ومنطقه وإطار الفهم المشترك نفسه. لذلك نجد منذ البداية مايشبه الانفصام بين الحشد المندفع من الأحداث الصغيرة المستقلة، من الوقائع المحضة وبين المشاعر الداخلية الحميمة للشخصية. ولن ينجرف القص إلى نزعة انطباعية وستظل الاشياء والأحداث والمناظر محتفظة بصلابتها الخاصة، وبذلك تكتسب ذاتية البطل استقلالا فاجعا فى مواجهة العالم الخارجى. ونلمس استقطابا حادا بين الصبغة الانفعالية الفكرية المكثفة (اللحظة الشعرية) وبين الوقائع العارية المزدحمة، وهو استقطاب مفتوح الذراعين للمفارقة والتهكم والاستطرادات والمناقشات.

وكما هى الحال فى الروايات الوجودية وخصوصا عند سارتر فى «الغثيان» «وسن الرشد» (الجزء الأول من «طرق الحرية»)- وكانتا شديدتى الشهرة فى ذلك الوقت -ترتاد العنقاء أشكالا جديدة لمعايشة الزمن الداخلى وتكتشف تعقيدات جديدة فى الوعى. وتبتكر طرقا جديدة للتعبير عن ذلك.

وكما يقول دارسو سارتر (فريدريك جيمسون: أصول أسلوب) فإن حركة العبارات اللغوية تعتمد على حركة باطن الشخصية، وهى لاتصف أجزاء من الواقع الخارجى تتكدس وتتراكم بل تصور تجربة كلية معاشة فى الانقطاع المباغت. ونرى حسن مفتاح ابتداء من الصفحات الأولى ينتقل إلى «لحظة» يشعر فيها بأقصى درجات الحدة والإلحاح أنه «يوجد» يعى فجأة كينونته»: ثقلت أنفاسه حتى تحرج صدره، وتحرج صدره حتى بدأ ينتبه إلى الوجود فيدرك موضعه من الأشياء. (ص ٥٥ وهى الصفحة الأولى من الرواية بعد المقدمة) إنه وعى يتحول إلى واقعة ثقيله. وهذه اللحظة لحظه انتحار صديقه، لحظة عبور الكوبرى، هى نهاية طريقة معينة فى الحياة وبداية البحث عن طريقة أخرى. لقد أنتزعت هذه اللحظة نفسها من الاستمرار السابق المحتضر ولكنها لم تكتسب بعد حياة كافية. وفى طريقة الكتابة يدير لنا «الزمن»، كما يقول سارتر، فى هذه اللحظات، إما وجه القابلية للانقسام والتفكك ،و اما وجه الاستمرار المتصل. فهى لحظات الاختيار الأصيل للوجود، بداية هذا الاختيار الذى سيعطى معنى لأصغر مواقف البطل وأفعاله

ويفسر طموحه وعاداته القادمة.

وفي العنقاء نرى الوعي بانتحار الصديق وما أثاره ذلك من مسئولية البحث عن معنى جديد، بمثابة خلق «للبداية». وقبل ذلك كانت الأيام والأحداث «تتكوم» في رتابة واطراد، وفجأة حدث في الجيزة الأيام «كل شيء» وهي جملة تقطع الاستمرار محملة بطاقة منذرة بذروة وشيكة الوقوع وتصور لحظة تمتلك إحساسا بالبداية أكثر من اللحظات الأخرى، انبثاق مشروع جديد على انقاض مشروع قديم. جمرة الأصيل اتقدت ثم انطفأت ودوامة الأفكار المضطربة تغرق حسن مفتاح. وبدلا من اشياء تتكرر نفسها في أشكال مختلفة وقع أنقلاب مفاجيء في الاسئلة والقيم. وهذا التحول في الرواية نلمسه باعتباره يقظة. واهتزازاً يصل إلى الأعماق ويحاول تحطيم قشرة العادات المتصلبة وتنبثق حرية جديدة ومسئولية جديدة.

وهنا تبرز صورة «الموت» باعتبارها قادرة على التعبير عن هذا التغير، صورة «فقدان» كل شيء مألوف ربط البطل نفسه به متجها نحو وضع مغاير.. ويكون الاحساس «بالفراغ» كما هي الحال في الرواية الوجودية هو الاحساس الأول. ولكن رماد هذا الاشتغال والموت والتحول، هو الشرط الضروري لتجدد العنقاء وبعثها. الوعي المجرد لابد أن يكتسب جسدا ماديا، روح حسن مفتاح الهائمة وهو المثقف الشيوعي المصنوع من الهواء لابد أن تتجسد في الطبقة العاملة، لابد أن تترك جسده «الغارق» الميت في لجة وجود هزيل عقيم لتقتل «العامل» أو الفلاح لافرق، وتغتصب جسمه القوي. (ص ٢٢٠) ويصبح الزعيم الشيوعي صاحب مهمة سحرية، فهو العنقاء ومنزله في معبد الشعب بين أحراش النخيل، تحت شمس الشروق (ص ٣١٥). ويصبح كذلك روحا تستعير جسدا تسكنه، وجسدا تسكنه روح أخرى، عنقاء تعبث من جديد (ص ٤٣٢).

ولويس عوض في هذا الجانب لايستعير العنقاء أو الفينيق من خارج مصر، فهي في الأساطير المصرية القديمة طائر النور، مظهر لحظة الخلق العظمى الأولى، الذي يتكرر كل يوم عند الفجر، كما كانت عملية الخلق تتكرر عند ميلاد الروح من جديد بعد وفاة صاحبها، بل إن الروح العظيم أو الإله الكامل آتوم يتم تصويره في صورة العنقاء المقدسة (رندل كلارك الرمز والاسطورة في مصر القديمة هيئة الكتاب ص ٤٣).

ولكن من هذا الرماد لن تنبعث عنقاء.

ترى من أين التقط لويس عوض «خامة» حسن مفتاح ومن أي خرق بالية أعاد نسجه؟ لقد جمعها من كل التحيزات السطحية والدعايات المضادة للماركسية:-

« العواطف الشخصية في مجموعها لم يعد لها مجال في نفسة منذ أن أخذ على عاتقه الكفاح الاجتماعي»)(ص ٧٩) بهذا التقرير الحاسم.

. صديقته «عايدة علم» كانت الخيط الوحيد الذي يصل بينه وبين عالم الأحياء، إنه يتحرك في محيط الظلال، ظلال كبيرة وظلال صغيرة في اللجنة المركزية، ومائدة الاجتماع ظل من الظلال، ومحاضر الجلسات والهتافات ظلال فارغة لامادة فيها، نعم إنه يعيش في عالم من الأشباح. وهو بين هذه الاشباح الشيخ الأكبر. ان حسن مفتاح صانع الأشباح يجفف الاعواد النضرة ويجعل من الأحياء أشباحا خاوية. أغوى الكثيرين يزين لهم سبيل الكفاح ويعلمهم كيف يقرأون ويملأون الدنيا عجيجا بالمذهبيات، ويتقنون الكلمة الكبيرة الجوفاء، كل هذا فعله باسم الآنسانية.. وتستمر الرواية في عريضة الاتهام فتقول بالحرف: فماذا أصابوا وماذا أصابت

الانسانية؟ لقد جففهم حسن مفتاح كما تجفف الاسماك ووضع عليهم ملحه وتوابله وحبسهم فى أحقاق محكمة.

ونرى هنا أصداء من مرحلة معاداة الشيوعية عند سارتر فى مسرحية «الأيدى القذرة» ، والتناحر بين الغايات والوسائل، بين الحياة الفردية فى وتلقائيتها الساخنة والمذاهب المجردة. وسنلتقى بعد ذلك بحسن مفتاح فى جسده الجديد وقد تقمص شخصية الزعيم الشيوعى «هردر» شهيد الأيدى القذرة فى مرونته واتجاهه «المراجع» التوفيقى الناشىء عن حبه للانسانية فى أفرادها الواقعيين هنا والآن، أى فى ما صدقاتها كما يقول لويس عوض (ص ١٢٦) بدلا من مفهومها المجرد.

ويستعير لويس عوض الكثير من روايات سارتر وخصوصا سن الرشد. فحينما يصل حسن مفتاح إلى انه اضاع حياته بين المحابر والتقارير والجماعات الصاخبة والقراءات الجافة والمقابلات العقيمه دون حياة خاصة بين جدران سميكه تعزله عن الواقع، وإلى أنه لاوجود له (فهو شبح خاو: اسم على اوارق ،آلة فى جهاز، مقعد فى مجلس، رقم فى خلية دون أن يكون الانسان اللحم)حنيئذ يفعل مايفعله بعض أبطال سارتر مع أعضاء أجسامهم :. «.. تحسس جسده ليحسن أنه يحيا فى شوق وجزع معا. وحين تحقق من أنه يحيا، اطمأنت نفسه وارتاح جسده وغمرته لذة حيوانيه أقرب إلى لذه الجنس، لذه من لذة الكلب حين يتمرغ على الحشيش فى الصباح المشرق مستدفئا بشمس فبراير السافرة، لذة من لذة الهر حين يقبع الساعات قرب المدفأة الموقدة.. (ص ١٣٩)

وبدا لحسن أن يخلع ملابسه ويتعرى أمام نفسه ويشبع بصره من رؤية أعضائه الحقيقية ويشبع حسه من نعومة جلده الناعم، ولم يفعل لأن البرد كان موجعا (ص ١٤٠) إذ يجب أن يسترد نفسه الضائعه بين الجماهير قبل أن يصبح يابسا كأعواد البوص... «إن كينونته مهدده، كينونته ذاتها قد باتت خطر». ومايسميه سارتر الغثيان يترجمه لويس عوض إلى الفراغ، الذى ينهش من الداخل

وتكرر الرواية المزاعم الوجودية المحفوظة عن أن النضال الاشتراكى أو المذهبى لابد أن يفقد الافراد أصالتهم الخاصة، وتحتفى السطور الزاعقه بالبواعث العفوية الكامنة فى الفرد ونمو الفرد من تلقاء نفسه فى حرية الكائنات الحية الدنيا وتصرخ فى تمجيد الحس المباشر والوجود المباشر ضد القواعد والمذاهب والتنظيمات (تجاوز سارتر كل ذلك فيما بعد).

وتقع الرواية فى مأزق معتاد لهذا النوع من التفكير. إن تمجيد الحياة الحقة الشعورية فى مجال الوجود الفردى المباشر دفعت الرواية إلى الأنزلاق فى حتمية فسيولوجية نفسية هى نوع من العبودية البيولوجية، الجسم يعرف حقوقه بالغريزة والنهد الناضج يحن إلى الصدر العريض بلاتلقين، والربيع لايعرف المبادىء ولا اللجنة المركزية، البقرة لاتشترط فى الثور أن يتذوق سوناتات بيتهوفن (٢٨٢- ٢٨٣). وتهب أعاصير الجنس بلاضابط كأنه الرمز الوحيد للوجود الحميم.

. وبطل الرواية يومن على يد لويس عوض بالجبرية، ويقسم بالتالوث المقدس ماركس وانجلز ولينين ويحضر لقلب نظام الحكم بالعنف الدموى، فهو مصنوع من نصوص المادة ٩٨ ا وب وج من قانون الجنايات الخاصة بالشيوعية. وهو أنتهازى شرير يدفع منافسيه فى القيادة إلى التورط فى جرائم ليحاسبهم عليها فيما بعد، كما يعمل عشية أنقلابه الدموى على سفر عشيقته مونا ربيع إلى سويسرا أو باريس لتكون بمأمن لأن «شعرة من رأس مونا تساوى عمال العالم متحدين (ص

.(٣٠٦

هل كتبت العنقاء حقا فى أكتوبر ١٩٤٦- سبتمبر ١٩٤٧؟- فذلكة تاريخية.

وتضم الرواية اوراق حسن مفتاح وتخطيطه للثورة الحمراء وعدد المسدسات والبنادق والمدافع والقنابل والدوريات واطنان البترول وتحركات القوات وقوائم الذين سيشنقون بالأرقام الدقيقه وقرارات اللجنة المركزية أو كوميسيرية الشعب بأن يكون «اللب» بالمجان «ليقزقز» الشعب وهو يتسلى بالرؤوس المقطوعة!! (ص ٣٠٤- ٣٠٧).

ولكن المسألة أن لويس عوض يجعل الرفيق السكرتير يناقش ماذا يحدث لوتدخل الانجليز؟وتذكر الرواية أن الهجوم ينبغى أن يكون خاطفا و تسقط جميع النقط الاستراتيجية فى اليوم الأول وينتهى القتال بعد ثلاثة أيام على أكثر تقدير لماذا؟ فلو طالت الحرب لزحف الانجليز من القنال دكرروا ١٨٨٢؟ ومن أين سيزحف الانجليز فى تاريخ الثورة الجمراء المحدد لها وهو ١١ يوليو ١٩٤٦؟ سيزحفون من القنال؟.. وخط الدفاع الأول هو التل الكبير (ص ص ٣٠٥- ٣٠٧). ولماذا اختير يوم ١١ يوليو ١٩٤٦؟ لأنه عيد ميلاد معشوقته مونا ربيع وهو أول يوم عرفها فيه بمعرض الفن التكعيبى (٣٠٧)

ومقابل ذلك لنحاول استعادة بعض النقاط من التاريخ الفعلى:-

• فى يوم ٢١ فبراير ١٩٤٦ الذى حددته اللجنة الوطنية للطلبة والعمال يوما للجلاء والاضراب العام اندلعت المظاهرات وتحركت إلى ميدان قصر النيل (التحرير) بعد كوبرى «الانجليز» والشكلنات الانجليزية كانت فى هذه المنطقة ولم تكن قد انتقلت إلى منطقة القنال. وقد ظهرت عربات انجليزية مسلحة واخترقت الجموع فألقى المتظاهرون الحجارة على الثكلنات فردت القوات البريطانية باطلاق الرصاص من خلف الاسوار وسقط عشرون شهيدا واستمرت المظاهرات تلوح بالمناديل المخضبة بدماء الشهداء.

• وتقرر يوم ٤ مارس يوما للحداد العام على أرواح الشهداء وانزل المتظاهرون علما بريطانيا يرتفع على فندق بالاسكندرية يقيم فيه بعض رجال البحرية البريطانية، فأطلق عليهم البوليس الحربى البريطانى الرصاص من كشك فى ميدان محطة الرمل وقتلوا ثمانية وعشرين متظاهرا.

• وفى مواجهة قبول صدقى باشا لفكرة الدفاع المشترك أصدرت اللجنة الوطنية للعمال والطلبة بيانا حددت فيه يوم ١١ يوليو ١٩٤٦ وهو يوم ذكرى ضرب الانجليز للاسكندرية عام ١٨٨٢ يوما للحداد العام وبدء الجهاد الوطنى. وهنا ضرب صدقى ضربته الغادرة وقام فى اليوم السابق على الاضراب باعتقال حوالى مائتين من الكتاب والصحفيين- وزعماء اللجنة الوطنية للعمال والطلبة وألصق بهم تهمة الشيوعية فى قضية الشيوعية الكبرى (احمد حمروش- قضية ثورة ٢٣ يوليو الجزء الأول. الطبعة الثانية ص ص ١٠٢- ١٠٧).

كيف يمكن إذن فى رواية مكتوبة بعد شهور قليلة من هذه الأحداث أن ينسى كاتبها شيئا صغيرا مثل وجود، الانجليز فى قلب القاهرة والاسكندرية ويتحدث عن احتمالات تدخلهم من القنال؟ وكيف لاتشير الرواية على الاطلاق إلى الشهداء برصاص الانجليز فى قلب القاهرة والاسكندرية وكيف لم يجعل لويس عوض بطله الذى يعيش فى بنسيون على مرمى حجر من ثكنات الانجليز يدخلهم فى خططه العسكرية من اليوم الأول ولاينتظرهم إلا بعد ثلاثة أيام؟ وكيف جعل لويس عوض بطله ينسى أن يوم ١١ يوليو هو يوم حداد على شهداء قتلهم الانجليز منذ أيام وهو يوم تاريخى، ليوقعه فى «مسخرة» تحديد الثورة الحمراء بعيد ميلاد الشابة الجملية وذكرى معرض تكعيبى؟ من الممكن أن يكون لويس عوض عبقريا شديد النسيان على

عادة العباقرة. ولكن لماذا تذكرنا «خطة» الثورة الحمراء- بعد إزالة حمرتها- بطريقة حركة الجيش في يوليو ١٩٥٢ : الا نقضاض على الرجعية الداخلية أولا ووضع الانجليز في القنال أمام الأمر الواقع؟ ففي يوليو ١٩٤٦ لم يكن يخطر ببال شيوعي أو عفريت من الجن تجاهل الجنود البريطانيين في قلب العاصمة والعواصم الاقليمية و، كان الحديث كل الحديث يدور عن كفاح ضد هذا الوجود العسكري، كفاحا مسلحا أو غير مسلح.

عودة إلى الرواية- تفاعل النصوص أو «فانتازيا المكتبة»

ليس بطل الرواية هو الشبح الوحيد أو صانع الأشباح الوحيد فنحن نرى في العنقاء أشباحا لكتب أخرى تنجب بدورها كتبا لاحقة وتكتسب كلها «صلابة» لاتقل عن صلابة الأحداث والوقائع والشخصيات.

البطل يجري في عروقه عصير الكتب بدل الدم، ويقذف من فمه بسطور مطبوعة بل إن أخيلته نفسها أقتباسات وتضمينات ومعارضات معدلة. وتتصاعد النغمات المستعارة في الرؤية الأخيرة قبل انتحاره «فداء»: أصداء «فاوست» والمساومة على «الصك» وتنفيذ الميثاق «إن فيه شرارة الرحمن»، وأخلية معتوهة عن الماركسية وأصداء مأساة أوديب بينكم ،رجل ملعون.. أنا الذي تطارده شياطين الانتقام»، وهملت لشيكسبير «ان هناك أمورا تحدث بين السماء والأرض لاتعرفون عنها شيئا (ليست في فلسفتك ياعزيزي هوارشيو)، وبروميثيوس مقيدا وطليقا «انت وحدك ياجايا، قبلي ولدك بروميثيوس، ثم العشاء الأخير، أما الموعظة على تراس الفندق فهي محاكاة هزلية للموعظة على الجبل، واقتباس للإصحاح الأول من رؤيا يوحنا اللاهوتي.

ولايقف الأمر عند فسيفساء من النصوص، فهناك زخرف من طرز أساسية متكررة. أصداء «الغثيان» وبورجوازيو مدينة بوڤيل لسارتر في رتابة حياتهم والأدوار التي يمثلونها فتفقدهم أنفسهم والاحساس بالفقد والضياع والتخلي والهجران، وكذلك القوالب التي يرسمها سارتر للشيوعيين، بل ونقد سارتر للحتمية أو «الجبرية» المادية. ويلتصق بذلك الطراز الاساسي طلاء خفيف من اليوجي والقوميسار لكوستلر، ولويس عوض يذكر العنوان صراحة (ص ٢٢٤)، وقوة الأسد ومكر الثعلب من الأمير لماكيافللي (ص ٣٧٠)، أي كل مايشوه صورة الشيوعيين.

وبعد ذلك الطراز للشيوعي هناك طراز الأرض الخراب وشعر اليوت عموما بما فيه من إساطير الخصب والتجدد والفداء المصرية والأجنبية، ممزوجة عند لويس عوض بنزعة فرويدوية حادة تصل إلى أن تورد الرواية تفسيرا فرويديا للتاريخ على شكل محاضرة كاملة تمتد من صفحة ٢٧٣ حتى صفحة ٢٧٨!!، واشتهاء مونا ربيع المثقفة شديدة الثراء لعامل المصعد الفتى في اصداء من عشيق الليدي تشاترلي على مستوى الرغبة فحسب.

ويكرر لويس عوض ابياتا من قصيدة «الملك لك» لإليوت عن الشعب وعن كل شيء: شكل بلا قالب، ظل بلالون، قوة مشلولة، إشارة بلا حركة (ص ٢٠٣ ويكررها مرة ثانية بنصها)، ويردد من الأرض الخراب أصداء دفن الموتى و «الموت غرقاً» معارضا، ثم اشارة إلى النوتي الشاب الذي يسميه النوتي الجميل بعد توسيعها واكتشاف ما بها من تهكم بل إنه يردد أصداء «عدم الرضا» في جريمة قتل في الكاتدرائية لإليوت وينقلها إلى حسن مفتاح وتأثيرة على «الراضين» سابقا من حوارييه (ص ١٢٦).

الجبرية نغمة أساسية فى الرواية تتردد فى كل جوانبها باعتبارها أساسا مزعوما من أسس الماركسية. بل يذهب لويس عوض بعيدا، فيقول إنه كتب رسالة «فى الرد على الجلز» والماركسية بصفة عامة، لا من وجهة نظر اقتصادية ولكن من وجهة نظر فلسفية نقداً لنظرية الجبرية (ص ٤٢).

وهل باستطاعة لويس عوض أن يقدم نقدا للجبرية مماثلا فى الجذرية وروح السخرية لنقد انجلز المفترى عليه؟ يسخر انجلز من الحتمية الميكانيكية قائلا: فى قرن البسلة خمس حبات وليس أربعا أو ستا، وطول ذيل كلب معين خمس بوصات لايزيد أو ينقص مثقال ذرة.. وأنا فى الليلة الماضية لدغنى برغوث فى الساعة الرابعة صباحا لا فى الثالثة أو الخامسة وعلى كتفى اليمنى لا اليسرى.. ويواصل انجلز سخريته متسائلا: هل كل هذه وقائع أحدثها تسلسل لا راد له من العلل والمعلولات أى ضرورة لاتقهر، استوجبها أن الكرة الغازيه التى تكونت منها المجموعة الشمسية تشكلت أصلا بحيث أن هذه الوقائع (قرن البسلة وذيل الكلب وعضة البرغوث) كان لابد أن تقع على هذا النحو وليس على نحو آخر.؟؟!!!

ويقول انجلز إن هذه «الضرورة» عبارة فارغة، وتصور لاهوتى لأن كل قرن بسلة مفرد له صفات لاحصر لها من درجة اللون والسمك وحجم الحبة.. وما يكشفه الميكرسكوب ولن يستطيع علماء الأرض تتبع العلاقات السببية لقرن واحد من البسلة.

وهنا تنحط الضرورة المزعومة إلى مصادفة ويصبح عدد حبات البسلة فى قرن مساويا فى اهميته لقانون حركة المجموعة الشمسية.. (انجلز الجدل فى الطبيعة. الطبعة الرابعة عن دار التقدم بالانجليزية ص ص ٢١٧- ٢٢١- ١٩٦٦)

عند انجلز هناك التأثير المتبادل لالاف الأشياء. كما أن القوانين الاجتماعية مرتبطة بشروط يمكن للبشر تغييرها. ثم لو يذهب لويس عوض إلى إن للالكترون حرية ارادة!!، ربما اعتمادا على أنه من غير الممكن تحديد موضعه وسرعته فى نفس الوقت. طبعا إن ذلك التحديد ليس ممكنا الا بالنسبة للاجسام متوسطة الحجم (بين الجزئ والسديم). أما الاكترون فله خصائص جسيمية وموجية ويتفاعل مع اجهزة القياس. وليس معنى ذلك أنه يسلك كما يحلو له، فللجسيمات الأولية أنواع خاصة من القوانين... وحينما تسقط قنبلة نووية أو ينتشر نشاط اشعاعى فلن ينزل على البشر قطع من الملبس... بل ثمة قوانين اللفضاء.

ومن المضحك أن نظرية التناسخ التى تقدمها الرواية ودورات «العود الأبدى» وبعث العنقاد ليست إلا نظرية جبرية.. خاصة بصفوة الصفوة.

أما «البروليتاريا» فيفهمها لويس عوض باللاتينية حينما كان احرار الرومان الفقراء لايعملون ويعيشون عالة على الامبراطورية ينجبون لها النسل المحارب، ويقول إن البروليتاريا كلمة لامعنى لها إلا أنها الطبقة الغزيرة النسل أو بلغة أهل مصر من لايملك سوى «قوته (أى طعامه) ودس قرموطه (ممارسة الجنس)، (ص ٣٥).

وبعد ذلك يزعم أن الفكر الشيوعى يؤله البروليتاريا (!!) وكأن لويس عوض لم يقرأ شيئا عن نقد الماركسية للعفوية وسخرية لينين من الذيليين وراء حركة العمال اليومية ولاعن ضرورة ثورة ثقافته والغاء البروليتاريا بوصفها بروليتاريا!!

ويبدو أن لويس عوض يأخذ على محمل الجد مادرسه فى قسم اللغة الانجليزية عن الماركسية



وسائر المذاهب.

ونختم الكلام ببعض نكات الدكتور لويس عوض:

. انه يقول ان الماركسيين المصريين يعرفون ما قاله لاسال فى جينيف لحزب العمال البريطانى فى الدولية الثالثة على الرغم من أن لاسال (١٨٢٥-١٨٦٤) مات قبل حزب العمال والدولية الثالثة.

. وفى معرض دراسته« للماركسية» يقول عن استاذ له اعطاه كتب «ماركس وانجلز وسوريل» (ص ١٧) وسوريل هذا (١٨٤٧- ١٩٢٢) فرنس وصفة موسولينى بأنه ملهم الفاشية!! مناد بالصفوة والأسطورة والقومية المتعصبة.

. واخيرا يتحدث عن جاكو دى كومب باعتباره يهوديا (ص ١١) وهو ليس كذلك.

وربما كان تضمين الرموز الشعرية و الأساطير المتعلقة بالخصب وإدماج شخصيات الحاضر فى نماذج أصلية هما السمتان المميزتان للنثر الفنى فى الرواية، وإن ظلت بعض المقاطع الشعرية منعزلة قائمة بذاتها ناتئة عن نسيج القص.

وربما لم تستطع الراوية أن تقدم تيارا للشعور أو مونولوجا داخليا أو البواعث قبل مرحلة الوعى ووقفت عند المناجاة الذاتية المطوله، حيث الأفكار دائما مرتدية ملابسها الكاملة وتتصارع معا مراعية قواعد الخطو والإشارة.

ولكن هذه. «الرواية» لاتختلف فى قيمتها عن ديوان «بلوتو لاند»، معرفة واسعة ودراية بالأدوات قد لاتنهض قدرات الخلق والابداع لتكون ندا لها..

لويس عوض طليقا

د. سيد البحراوى

■ حين يتاح لنقدنا العربى الحديث أن يدرس الدرس العميق، ويؤرخ لمراحلة الأساسية، لابد أن يحتل لويس عوض فيه مكاناً مرموقاً، لأسباب عديدة منها دأبه فى ميدان الدراسة الأدبية (وما تخدمها من دراسات فكرية ولغوية) ومنها حساسيته العالية بالنص الأدبى مع بصيرته النفاذة فى إدراك مدلولاته وعلاقاته بالعالم المحيط به، ومنها انفتاح أفقه وتحرر فكره، هذا الذى جر عليه الويلات مثلما جلب له الخيرات. وهو- فى النهاية- ممثل لمرحلة انتقالية هامة فى فكرنا الحديث. منذ أوائل الأربعينيات ولويس عوض- دارس الأدب الانجليزى- لايقف عند هذا الدرس وإنما يتجاوزه طوال الوقت- من داخله ومن خارجه- ليرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأدب العربى، محاولاً أن يسهم فى نهضته التى كانت تتبلور بالفعل عبر محاور متعددة- لبها هو الالتزام دون شك-، إسهاماً متعدد المجالات، فى الشعر والرواية والمسرحية والنقد الأدبى.

فى عقد الأربعينيات يكتب لويس عوض ويترجم تسعه أعمال: مذكرات ورواية وديوان شعر وثلاث مسرحيات مترجمة وكتاب نقدى مترجم وكتابان فى الأدبى مؤلفان. ويستمر لويس عوض على هذا المعدل تقريباً كل عقد، بحيث يصل انتاجه الاجمالى الآن أكثر من خمسين كتاباً تتوزع على خمسة عقود من الزمان.

وليس ثمة مجال- هنا لاتهام لويس عوض بالثرثرة فنحن جميعاً نعرف كم هو ثرى فكره وكم هو دقيق أسلوبه، وكيف أنه متفرغ حقاً للكتابه، وحدها نحكم الاختيار وبحكم الوظيفة.

ولكن هذا لايعنى أن كل انتاج لويس عوض متساو فى عمقه وجديته وأهميه، ويمكننا أن نلاحظ أن بعض كتبه التى جمع فيها المقالات السيارة- على أهميتها- لايمكن أن ترقى الى مستوى الأعمال التى جلس اليها سنوات طوالاً يجمع المواد ويعدها ويفندها ويحللها ويكتبها ليقدم من خلالها وعياً علمياً عميقاً لجمهورية قرائه، وهنا لابد لنا أن نذكر كتابه المصادر «مقدمة فى فقه اللغة العربية» وكتبه عن» تاريخ الفكر المصرى الحديث» ثم مقدمته الطويله لترجمة مسرحية شلى بروميثيوس طليقاً».

وحين يكون الحديث عن لويس عوض ناقداً أدبياً، فلا يمكن للدارس أن ينطلق إلا من بروميثيوس طليقاً» (١)
فهو - دون شك- بيان لويس عوض وانجازه النقدى الأكبر فى الأربعينيات، هذا الذى حكم خطوط فكره فيما بعد، حتى وإن بدا أنه.. بتراجع عن بعض ملامح هذا الانجاز فى مقالات أو كتب أو ممارسات لاحقه. فهذا التراجع ذاته تجد جذوره كامنه، بل ظاهرة أحياناً فى نفس البيان.
ولعل أختيار لويس عوض لعمل شيلى بروميثيوس « طليقاً » دون غيره كى يترجمه ويكتب له مقدمه طويلة، فى حد ذاته يمثل نوعاً من الازدواجية- ظاهرياً- على الأقل. ففى الوقت الذى يمثل فيه «الالتزام» الشعار الأساسى الذى يرفعه الجيل الجديد من النقاد والأدباء والفنانين بصفة عامة ومن بينهم لويس عوض، الذى يعلن- دون مواربة- فى مقدمة «بلوتولاند» (٢) ماركسيته، يختار لويس عوض عملاً يعتبر واحداً من أبرز الأعمال الرومانسية دون شك أو مواربة أيضاً.
قد يقال أنه ليس ثمة توافق ضرورى بين مذهب المترجم والنص الذى يترجمه، وإذا آصررنا على هذا التوافق فإن علينا أن نوزع لويس عوض إلى مذاهب شديدة التناقض لأنه ترجم لهوراس وشلى وأوسكار وايلد وشكبير واسخيلوس فى مراحل زمنية مختلفة. وهذا القول صحيح دون شك. غير أن نقيضة أيضاً صحيح فبعض الأعمال حين تختار للترجمة فى زمن معين، يصبح لها دلالة مايقصد المترجم أن يوصلها إلى جمهوره، وهى دلالة قد لايستطيع توصيلها بلسانه فيقولها بلسان غيره. وكما يقولون فإننا نترجم ما لانستطيع تأليفه.
وسواء كان لويس عوض واعياً بالادواجية التى إشرت اليها، أو لم يكن، فإن حديثه فى المقدمة عن شلى وعن «بروميثيوس طليقاً» هذا الذى شغل نحو نصف المقدمة، كان أشبه بمحاولة لنفى هذه الازدواجية، حيث كان الكاتب حريصاً طوال الوقت على أن يميز شلى عن بقية الرومانسية بمجموعة من الصفات يحسن أن نتتبعها من خلال بعض النصوص الدالة فى المقدمة.
إن شلى- دون شك هو واحد من الرومانسيين العظام، فهو مع بايرون وكيتس يمثل الطوجالثانى والأخير من المدرسة الرومانسية (ص٦) ولكن «اذا كانت الحركة الرومانسية قد انتجت بيرون المتشائم أو كيتس الذى نسى أفراح الحياة، فهى كذلك التى أنتجت شلى المتفائل الذى لم يعرف اليأس الى قلبه سبيلاً، شلى الذى آمن فى كل سطركتبه بقدرة الروح الإنسانى على الوصول الى الكمال» (ص٧٧).
«كان بيرون ثائراً ولكن ثورته كانت فى الأغلب منصبة على مفاسد النظام السياسى والاجتماعى والأخلاقى الذى كان سائداً فى انجلترا فى أوائل القرن التاسع عشر. أما شلى فقد كانت ثورته للحرية ثورة فلسفية تجاوزت حدود الزمان المكان وجزئيات الحياة الاجتماعية. كان بيرون لايستطيع أن يخفى احتقاره البالغ للجماهير رغم مبادئه الحرة المتطرفة، أما شلى فقد قال لى هنت عنه إنه رغم مقته الشديدة للارستقراطية كان يستطيع أن يضع فى راحته ستة عشر أرستقراطياً وينظر اليهم جميعاً فى رثاء» ص ٤٨
ولقد تجلت الروح الديموقراطية فى شلى أكثر مما تجلت فى أى شاعر آخر» ص ٤٨ ف «شلى الجمهورى عدو الكنيسة الأول، وإن كان مسيحياً أكثر من البابا، شلى قبرة الصباح، شلى أبو الأحرار- شلى البشير بالعهد الجديد الذى فيه يتساوى الشريف والرقيق وتسقط عن البشر أغلالهم ويتآخون فى الروح القدس، روح الإنسان، شلى هذا لم يكن كاثوليكياً ولا من العصور الوسطى لأنه عاش مضطهداً ومات حراً كريماً» ص ٧٥- ٧٦.

ولقد كان شلى «أسمى الرومانسيين جميعاً لأنه لم ينسحب إلى الماضى كما فعل الآخرون، لم يرغ ولم يزبد وهو بأس من الإصلاح، بل نفذ بخياله فى المستقبل ففتق حجبه وبنى لنفسه وللناس عالماً جديداً كله خير ورجاء» (ص٨١). ومن هنا فإن «الفرق بين برس شلى وأندريه بريتون هو الفرق بين الفرد الموجب المترد المجاهد الذى يحس بوطأة المجتمع فيغضب ويحطم القيود، والفرد السالب المنكمش الذى يحس وطأة المجتمع فينطوى على نفسه ويهرب فى ذكريات الطفولة أو ذكريات ما قبل الحياة ويعتصم بسرداب اللاوعى، وهو آخر ما بقى للفرد من ملكية خاصة لايشاركة فيها رنسان. الرومانسية هى روح الفرد النامى والسوريالية هى روح الفرد المضمحل» (ص ٨١)

والخلاصة ان شلى كان «شاعر البرجوازية الأول كما كان روسو ثائرها الأول. وشلى شاعر بورجوزاى لأنه شاعر الحرية، شاعر الفردية، شاعر الديمقراطية- لذلك نحكم على شلى بأنه شاعر عظيم لأنه عبر عن روح جيله وصور ماتلاطم فيه من تيارات الفكر وصراع الطبقات تصويراً فلسفياً مجرداً» ص١١٦.

وهذا النص الأخير يعتبر بلورة للنصوص السابقة جميعاً، تلك التى حرصنا على تسجيلها هنا ليس من أجل معناها فقط وإنما من أجل معنى معناها، أى تلك اللغة المتحمسة الدالة بمحاسها على تبنى لويس عوض لشلى، نموذج الشاعر الفرد الثائر الديمقراطى الحر، المشارك فى تطوير مجتمعه وليس الشاعر الهارب الحالم الخائف السالب، نموذج الرومانسى المصرى وقت صدور الكتاب. ولاشك أن هذا هو أحد ملمحين أساسيين زساسيين أعجب بهما لويس عوض فى شلى، أما الملمح الثانى فهو نظريته فى الشعر والفن بصفة عامة، تلك التى تربطه بالمجتمع ماهية ووظيفة.

. [كتب شلى فى تصديره لمسرحية «بروميثيوس طليقاً» يقول: أرجو أن يؤذن لى فى هذا المقام بأن أعترف بأنى أحمل بين جوانحى شهوة لإصلاح العالم] ص ٨٧ ذلك أن الشعر «عند كيتس حرفة كسائر الحرف لها ما لغيرها من صفات التخصص والاستقلال والاكتفاء الذاتى. وهو عند شلى عامل وسيط ينقل الى الأحياء معنى الحياة ويصور للمجتمع قوانين الاجتماع» ص٨٣.

إن الانتاج بجميع أنواعه- عند شلى- اجتماعى غايته، و «النظرة الشاملة إلى تاريخ الفكر والمفكرين سواء كانوا فلاسفة أو علماء أو ساسة للشعوب تهدينا الى أن الانتاج الفعلى كانت غايته دائما خدمة المجتمع مهما غمضت تلك الغاية فى نفوس أصحابها». ومن هنا يرى شلى أن الشعر تابع لعلم الأخلاق وعلم السياسة. وهذا الرأى يمثل رأيه الثابت، وإن كان قد نقضه فى مقاله المشهور «دفاع عن الشعر» حيث عرف الشعر بأنه أسمى وجه من وجوه النشاط الانسانى.

لكن مقال شلى «دفاع عن الشعر» لايخلو من الفوضى والاضراب رغم ما به من جمال غريب. فهو صدى لآراء أفلاطون وآراء سير فيليب سيدنى كما أن فيه أشياء من كوليردج ووريزورث. وهو ليس بحثاً متماسكاً فى النقد الآدبى يستطيع قارئه (؟) أن يلتمس فيه نظرية الشعر بعينها وإنما هو فى جوهره عرض عاطفى بالغ الحماسة لمقام الشعر فى المجتمع وأثره فيه... الا أن حلقة الوصل الحقيقية بين اراء شلى فى «الدفاع» وأرائه فيما عدا ذلك إصرار شلى فى كل موضع من مقاله على ربط الشعر بالمجتمع... أما المتعة التى يوفرها الشعراء للناس فلم تشغل بال شلى كثيراً، وبدهى أنه عدها شيئا ثانوياً بالنسبة الى الوظيفة الكبرى التى اختص الشعر بها، ألا وهى قيادة الفكر» ص ٨٩- ٩٠ هذه الوظيفة الكبرى- هى فى خاتمة المطاف وظيفة أخلاقية فقد «كتب شلى- فى «الدفاع» يربط بين الشعر والأخلاق فقال: أن الأساس فى الأخلاق هو الخيال،

والخيال وحده نستطيع الخروج، من حدود «الأنا» الضيقة ونحس بما يحس به الغير... ولما كان الشعر من أدعى الأشياء الى تنمية الخيال، كان الشعر آداة أخلاقية كبرى» ص٩٢ وفي هذا «الدفاع» أيضا «أن الشعر وليد الوحي وليس وليد المنطق، والوحي من الخيال، فبالخيال محرك العاطفة والعاطفة هي سر الخير في الأخلاق. لذلك كان الخيال عند شلي هو «الآداة العظمى لتحقيق الخير الأخلاقي،. في «الدفاع» أن جوهر الأخلاق هو الحب» ص ٩٤- ٩٥.

«ولكن شلي رغم شدة حرصه على توكيد الغاية الأخلاقية للشعر كان شديد الحرص كذلك على مهاجمة الشعر التعليمي» كما يتضح من مقدمته لمسرحية» «بروومثيوس طليقاً» (ص٩٢) ف «هو في « برومثيوس طاقياً» قد وصل الى أنضج أطواره وتعلم أن يمقت الشعر التعليمي مقتاً لامزيد عليه، ولكنه رغم ذلك ظل يعبر عن فلسفة الطبقة البورجوزاية كما كان وهو بعد حدث في جامعة اكسفورد يصنع المراكب من الورق ويطلقها على أمواج نهر ايزيس.

هناك تطور في فن شلي لا في فهمه لوظيفة الشعر. فهو بجميع مراحل حياته قد سخر الشعر للتعبير عن روح العصر ولكن شلي ارتقى مع الأيام من واعظ يقحم آراءه على العقول إقحاما إلى فنان يخاطب القلوب فتنصاع القلوب لسحره» ص ٩٦. وهذا ما حدث في برومثيوس طليقاً بالذات.

في هذه المسرحية صاغ شلي بفنية عالية كما يقول لويس عوض شعار البورجوازية الكبير عن روح الحرية والذى تمثل في المسرحية في مقولة برومثيوس في الفصل الأول من المسرحية « إن القوة المطلقة خطيئة» ص ١٠٠ ولابد من مواجهتها وهذا ما فعله برومثيوس [الذى هو خالق الانسان والذى يعنى في ترجمته الحرفية الفكر المتقدم (ص١٢٢)] حين لعن جوبتر في سورة ألمه وثريه، فأخطأ كما تخطيء الانسا ة ولم يأت بنتيجة فتحول- في النهاية- الى نمط آخر من المواجهة.

«لقد جرب برومثيوس الثورة السافرة العنيفة يوم أفقده القدر رشده فلعن جوبتر لعنة كبرى. فماذا أفاد برومثيوس من لعنتة؟ لاشيء. ان الاحتجاج العنيف عند شلي لايفيد بل يضر. فلقد أعطى برومثيوس الحر جوبتر المستبد سبباً جديداً للبطش به وبالبشر الذين هام بحبهم كل هذا الهيام. فلما أدرك برومثيوس خطأه وندم على اللعنه ورضي بالعذاب ليفدى البشر بجراحه انتصر الخير على الشر وهوى غريمة من قمة الزمان ومن قمة المكان بغير رجعة» ص ١١٢- ١١٣، ومن هنا فإن برومثيوس يشبه المسيح في ايمانه بالحب كأساس للحياة والغفران كأساس للخير والفداء كسلاح لتحقيق الكمال الانساني المنشود الذى كان يؤمن بمجيئة الى الأرض إيمانا قريباً من التعصب الأعمى» ولكنه «لا يشبه المسيح وحده، وإنما يشبه المسيح وروسو وغاندى وغيرهم»

واذا كانت مسرحية شلي «تدور حول محور واحد هو الثورة السيا ة.. فهي سياسية في أهدافها فقط وليست سياسية في وسائلها .هي ثورة أخلاقية في وسائلها . بل هي أشبه بالعصيان المدني منها إلى الثورة. هي أشبه بالتكتيك الغاندى منها بالتكتيك الماركسي. »)ص ١١٢).

هذه النهاية لمسرحية شلي هي خير تمثيل إذن لفهمه الناضج لوظيفة الفن الاجتماعية، فهم أخلاقي يرفض الثورة ويكرس الحل الإصلاحي أو العصيان المدني. وهنا نجد أنفسنا أمام موقف ملتبس للويس عوض، إذ آن تحمسه الشديد لشلي وموقفه المحايد من حله الأخلاقي قد يبدو ان متعارضين في بعض الأحيان، ولكننا لانستطيع- في فهم لويس عوض- أن نجد إدانه واضحة لهذا الحل الأخلاقي، أو لتقليص الوظيفة الاجتماعية للفن إلى هذا المنظور الأخلاقي وحده، مما يجعلنا نتساءل ما إذا كان فهم شلي «الرومانسي الثوري» هو نفسه فهم لويس عوض للفن؟

منذ الجملة الأولى من مقدمته، لايتوانى لويس عوض عن ربط الفكر والفن ليس فقط بالحالة الاجتماعية، بل تحديداً بالوضع الاقتصادى. يقول: «لاسبيل إلى فهم المدارس المختلفة فى الفكر والفن إلا اذا درسنا الحالة الاقتصادية فى المجتمع الذى أنجب هذه المدارس» (ص٥). وفى بقية المقدمة، وخاصة الجزء الأول منها المعنون ب «الانقلاب الصناعى» نجد بحثاً د ء وبا مدعوماً بالأرقام والإحصاءات عن تطور الصناعة والتجارة والعمالة لتحديد تطور الطبقة البورجوزاية الانجليزية، تلك الطبقة التى أنتجت أدباً جديداً ذا طابع «قد تشكل فى مجموعه تبعاً للحالة الاجتماعية فى الطبقة التى كتبت ذلك الأدب وكتب ذلك الأدب لها» ص ٦.

ولقد أنجز لويس عوض فى هذا الجزء للنقد الأدبى العربى الحديث انجازاً بالغ الأهمية، ربما لم يستفد منه أحد حتى الآن، فقد استطاع بذكاء بالغ ودقة نادرة وبساطة أخاذة وثقافة واسعة وحب حقيقى للأدب والفن أن يكشف للقارى كيف يمكن أن نطبق هذه المقولة العامة عن العلاقة بين الطبقة الجديدة والأدب الجديد. وكان مدخله الممتاز هو تلك الوسائط القائمة بين الاثنين والمتمثلة فى القيم الجديدة التى تبنتها تلك الطبقة الجديدة تعبيراً عن مصالحها، وهى نفس القيم التى يكشف عنها أدبها كما تمثل فى تيار أو مدرسة هى الرومانسية وفى أنواع أدبية جديدة مثل الرواية. ولعل أهم هذه القيم دون استثناء قيمة «الأنا الحرة» تلك القيمة التى حتمت مذهب الحرية فى التجارة ومذهب المنفعة فى الأخلاق والذاتية فى الفلسفة ونظرية الانتحاب الطبيعى فى علم الحياة... الخ

إن هذا التحليل هو فى تقديرى أول تقديم حقيقى للفهم الطبقى للأدب والفن والفكر فى النقد العربى الحديث- فيما أعلم- ولولا أنه كان مطبقاً على الآدب الانجليزى لكان أكثر خطورة من كثير من المقالات التى كتبت فى نفس فترته أو بعدها بقليل واستطاعت أن تنقل هذا الفهم (الماركسى) الى الأدب العربى وتفهم هذا الأخير وتنقده على أساس من هذا المنهج الجديد، والذى كان تجاوزاً واضحاً لربط الأدب بالحياة أو حتى بالمجتمع الذى قدمه طه حسين وجيله منذ بدايات القرن، لأنهم كانوا يعطون لهذا المجتمع معنى وضعياً يحصره فى نطاق العصر والجنس والبيئة دون الأساس المادى الاقتصادى الواضح فى تفسير لويس عوض ومن تلوه.

لقد استطاع لويس عوض أن يقدم هذا الفهم الى قراء العربية تقديماً راقياً وبسيطاً فى آن واحد، بسبب من أسلوبه العربى الرقيق الدقيق وانفتاح ثقافته من ناحية، وبسبب أنه لم يقصره على الحديث النظرى فحسب وإنما طبقه على نماذج من الأفكار والفلسفات والنظريات العلمية ثم على الحركة الرومانسية ومنها الى نصوص آدبية بعينها مثل قصة روبنسن كروزو ثم الى «بروميثيوس طليقاً».

غير أن تقديم لويس عوض لهذا الفهم الطبقى للأدب قد شابته بعض التناقضات التى قد تبدو نوعاً من بقايا النظريات الماضية أو هفوات فى الكتابة، ولكن تحليلها العميق يكشف عن كونها تناقضات أصيلة فى فهم لويس عوض نفسه لعلاقة الأدب بالمجتمع. ولعل أظهر هذه التناقضات هذا التحديد للثقافة الريفية التى كانت سائدة فى العصور الوسطى. يقول «إن ثقافة العصور الوسطى لم تكن بوجه عام الا ثقافة ريفية خاصة بكل ما فى هذه الثقافة من محاسن ومساوىء. وكانت مساوؤها تربو على محاسنها بطبيعة الحال. فالريف فقير بطبيعته محافظ بطبعه شديد التدين ضيق الدين لا مجال فيه للعلم ولايسمح بالعلم لأن العلم من شأنه أن يغير الأفهام ويوضح الحقوق فيبذر بذور التمرد فى نفوس الناس» (ص٨).

فى هذا التحديد تعميم واضح يكاد يصل إلى حد اللاتاريخيه وهو على كل حال مناف

للتفسير الطبقي الذي يسود المقدمة بصفة عامة. فبدلاً من أن يسند هذه الخصائص إلى الوضع الاجتماعي والطبقة الاقطاعية المسيطرة التي يناسبها الثبات، يسندها الى الريف إجمالاً وبشكل أخلاقي واضح (٣).

يرتبط بهذا التحديد ويدعمه قوله في نفس الصفحة ان «المجتمع الثابت الاقتصاديات لايفيده تمرد الطبقات لأن التمرد لن يجلب عليه الا الفوضى وتدهور الانتاج» وهو قول يبرر استمرار سيطرة المجتمع الاقطاعي، بغض النظر عن التفسير الطبقي لتطور المجتمع الذي يرى أن صراع الطبقات (وليس الثبات الاقتصادي أو القلق الاقتصادي) هو الذي يحرك التمرد أو الثورة، فقد يكون المجتمع ثابتاً اقتصادياً بمعنى تملك الطبقة السائدة للسلطة بقوة اقتصادياً، ولكن الظلم الاجتماعي حاد فيقع التمرد أو الثورة. ومثل هذه الجملة تكاد تشير إلى نفس الحل الأخلاقي الذي أنهى به شلي مسرحيته بروميثيوس طليقاً كما رأينا، كما أنها تكاد تخرج لويس عوض من الفهم الماركسي إلى المادية الميكانيكية في فهم العالم. فالاقتصاد هنا هو المال (كما هو الحال في الفهم الرأسمالي الوضعي) وليس مجمل البنية التحتية بما فيها من قوى أنتاج وأذوات أنتاج وعلاقات أنتاج.

وفي مقابل هذه الآلية الأقتصادية نجد لويس عوض يستخدم مصطلح العصر أو «روح العصر» أكثر من مرة يقول «وقبل الكلام عن خصائص الشعراء الرومانسيين لابد من الكلام عن طبيعة العصر الذي أنجبهم، فتظهر بذلك الصلة بين الشاعر وعصره واضحة للعيان». ويقول ص ٢٦ «ظهر النثر الفني في انجلترا بمجيء العصر الأوغسطي فنضج قرب منتهاه بعد أن لم يكن فيها قبل ذلك نثر فني. ولم يأت ذلك مصادفة وانما جاء متمشياً مع روح العصر» ويقول ص ٩٦ في نص سبق أن استشهدنا به عن تطور فن شلي «فهو في جميع حياته قد سخر الشعر للتعبير عن روح العصر».

ولاشك أن تواتر المصطلح ينفي أن يكون مجرد سهو أو خطأ، كما أن اتساقه مع عدد آخر من المفاهيم الوضعية يجعل وروده أمراً طبيعياً. فرغم التعارض الواضح بين تحكيم العنصر الاقتصادي في الانتاج الفكري والفني، وتحكم روح العصر أو العصر، الا أن كلا الاستخدامين مردود إلى الفلسفة الوضعية التي تفسر الفن والفكر تفسيراً مثالياً، سواء كانت مثالية حسية (المال) إو أخلاقية (العصر أو روح العصر). وهنا نجد أن تحديد وظيفة الفن- في النص الأخير- بالتعبير عن روح العصر، لايختلف كثيراً عن الفهم الأخلاقي لهذه الوظيفة كما قدمه شلي، بحيث نعود الى الالتقاء بين لويس عوض وشلي بعد التناقض الظاهر الذي بدا لنا في الفقرات السابقة، ونكتشف أن الحس الأخلاقي كامن في فهم لويس عوض للفن ووظيفته رغم التحليل الطبقي الذكي والمثقف.

ويتضح لنا هذا الحس الأخلاقي في أعلى مستوياته في السمة الغالبة على المقدمة بصفة عامة، أقصد سمة التحليل القيمي أو المضموني، فكما رصدنا يعتمد لويس عوض في تحليله للعلاقة بين الفن والطبقة أو الوضع الاجتماعي على سلم القيم التي أفرزتها الطبقة البورجوازية في مختلف ميادين الحياة بما فيها الأدب. وحتى في تحليله للنصوص الأدبية نجده أيضاً يركز على هذه القيم أو ما يمكن أن نسميه بالمضمون، دون أدنى اهتمام بخصوصية الأدب تلك التي تتجلى- أساسا- في التشكيل، وبه يتميز عن بقية أوجه النشاط الإنساني والفكري منه بصفة خاصة. غير أن ثمة إشارة وحيدة للتشكيل أو التجنيس، في محاولته لتفسير سيادة نوع أدبي مثل النثر في انجلترا في العصر الأوغسطي. يقول فيها:

«ظهر النثر الفنى فى انجلترا بمجىء العصر الأوغسطى فنضج قرب منتهاه بعد أن لم يكن فيها قبل ذلك نثر فنى. ولم يأت ذلك مصادفة وإنما جاء متمشياً مع روح العصر. الخيال النشيط والعواطف القوية وحرية الخلق هى أركان الشعر، وهى جميعاً عناصر لاتتأتى فى عصور الاستقرار ولاتليق بمجتمع رائده الاعتدال، مثله الأعلى خنتلمان تشسترفليد. فإن ظهرت فى الناس وجب قمعها حالاً لأنها تهدد النظام القائم، وانه ظهرت فى الشعراء وجب نقدها فى قسوة لأنها لاتتفق مع الجنتلة (٢) التى تسود الأرستقراطية. لهذا ظهر النثر كأداة للتعبير وحل محل الشعر فى كثير من الأحوال. لأن النثر لايتسع لخيال كبير ولعاطفة هائلة ص ٢٦ فى»

هذا النص نجد التعميم والآلية يصلان إلى حد الخطل حيث تسيطر نشوة التفسير (٤) الى أقصاها فتصم النثر بخلوه من الخيال الكبير والعاطفة الهائلة وتصم الشعر بأنه لايصلح لعصور (الجنتله) والاستقرار والاعتدال. وهذا خطأ بين يكشف عن نقص/واضح فى قدرة لويس عوض على الاقتراب من الشكل الأدبى أو النوع. وهو نفسه يعترف بذلك حين يقيم مقارنه بينه وبين محمد مندور فيقول: «وكان ذكاؤه ذكاءً تحليلياً قاطعاً كالنصل الماضى يفتت كليات الحياة الى جزئيات صغيرة ناصعة واضحة للعين المجردة وكان ادراكى ادراكاً تركيبياً لا أرى الشىء واضحاً إلا على البعد ويلف كل شىء بضباب المطلقات والمقولات الكلية. وكان يقدم القيم الجمالية وكنت أقدم المضمون على كل جمال

... ومندور هو الذى عمق إحساسى بالجمال وقوى التفاتى إلى الجانب الشكلى فى الأداب والفنون فقد كنت قبل أن أعرفه أشد التفاتاً الى حادة الفن ومضمون فنى إلى صورة الفن وشكله(٥)

وهذا النص يكشف لنا بالإضافة الى الاعتراف بميله الى المضمون (بغض النظر عن مساواته للمضمون والمادة وللصورة والشكل) عنصراً هاماً فى تفضيل لويس عوض لشلى لم نرصده من قبل وإن كان واضحاً فى نصوصه، هو تعالى شلى عن جزئيات الحياة الى الفلسفة والمطلقات التى يفضلها لويس عوض (ص ٤٨- ١١٦) ولو أننا حاولنا أن نقيم موازيات مفهومية من خلال هذا النص للاحظنا أن المطلقات والمقولات الكلية أى الفلسفية تكاد تساوى المضمون فى حين أن الشكل أو القيم الجمالية تساوى الجزئيات الناصعة الواضحة للعين المجردة. وهنا نكتشف أن المضمون لديه ليس الا القيم الفكرية المجردة أو الفلسفة أو رؤية العالم، وهذا هو ذات المعنى الذى كان سائداً بالفعل لدى معظم الماركسيين من نقاد الأدب فى العالم فى تلك المرحلة، لوكاتش وكودويل وغيرهم (٦) الذين كانوا يعطون الأولوية المطلقة للمضمون على الشكل. مع فارق أن لويس عوض لايعطى أدنى اهتمام أو إشارة هنا للشكل. بل من الطريف أن نلاحظ أنه حتى يتجاهل نصاً هاماً لشلى- هذا الذى عرض نظريته بدقة- فى تصديره لمسرحية «بروميثيوس طليقاً» يقول فيه (ص ١٣٠ من الترجمة):

«إنه من غير الممكن أن شاعراً يعيش فى زمن واحد مع فطاحل شعراء جيلنا يستطيع أن يجزم بضمير مستريح أن لغته أو لون تفكيره لم يتشكلا إطلاقاً بقراءته المتواصلة للمؤلفات التى انتجتها تلك الأذهان الجبارة. صحيح أن القوالب والأشكال التى صب فيها ذلك الانتاج من دون روح الانتاج ذاته، هى وليده التكوين الخاص للحالة العقلية والمعنوية التى عليها أذهان الجمهور المحيط بأولئك الشعراء أكثر مما هى وليدة التكوين الخاص لأذهان أولئك الشعراء ذاتهم، وهذا ماجعل بعض الكتاب يتقنون قوالب الشعر التى تميز بها أولئك الشعراء مما يظن أنهم كانوا موضع التقليد دون أن يكون لهؤلاء ما للاخرين من نفس ملهمة. ذلك لأن القوالب من عمل العصر الذى

يعيش الشعراء فيه على حين أن الجوهر هو ضياء العقل العبقري الذى لاسبيل الى رؤيته بتمامه»
فى هذا النص الذى يمتلىء بالمفاهيم والصياغات الرومانسية التفات هام الى فكرة هى نقيض عمل لويس عوض فى المقدمة كلها هى أن الشكل أو القالب، وليس المضمون (أو الجوهر)، هو الاجتماعى، ورغم أن شلى يستخدم المصطلحات المثالية ويفصل فصلاً حاداً بين الشكل والمضمون إلى درجة أن الشكل أو القالب يمكن تقليده، فإن فى الفكرة عنصراً هاماً كان يمكن للويس عوض أن يستخدمه لكى يمارس نقداً ماركسياً حقيقياً، وهو العنصر الذى أشار اليه لوكاتش فى مقال مبكر سنة ١٩٠٩ حين قال إن «انه الشكل هو العنصر الاجتماعى الحقيقى فى الأدب». (٧) الذى اعتمد عليه العديد من التقائ الماركسيين منذ باختين ومدرسة فرانكفورت معظم النقاد الماركسيين المعاصرين.

ورغم عدم التفات لويس عوض إلى هذه الفكرة إلا أن ممارسته فى المقدمة كانت متبنية لمفهوم المضمون كما قدمه شلى هنا أى الجوهر أوضياء العقل العبقرى ذلك الذى يلتقى مع حب لويس عوض وبحثه عن الكليات والمطلقات، وهى جميعاً فى النهاية مصطلحات مثالية تكشف عن التوافق بين التركيز على المضمون- باعتباره العنصر الاجتماعى فى الأدب (وتقديمه باسم الماركسية) وبين الطموحات المثالية الأخلاقية الكامنة فى تكوين لويس عوض وربما أبناء جيله جميعاً. فى حين أن الشكل قد هجر لأنه قد فهم باعتباره جزئيات محسوسة (أى تقنيات)، فى حين أن الفهم الماركسى للشكل يتجاوز ذلك إلى مجمل العناصر المشكلة لبنية العمل الأدبى أو الفنى وتنظيمه.

إن التركيز على المضمون بهذا المعنى وإهمال الشكل، وإهمال العلاقة الجدلية بينهما التى تعطى للشكل أحياناً الأولوية، بل تجعله هو الأساس فى التحليل باعتباره العنصر المادى الملموس فى النص الأدبى، ومن ثم ينبغى أن يكون هو موضع التحليل لنصل منه إلى رؤية العالم أو الفلسفة أو المضمون إذا جاز لنا المساواة، كل هذا أوقع لويس عوض فى فهم مثالى للعلاقة بين الأدب والمجتمع رغم التحليل الطبقى الذكى والحساس، وجعل منه لويس عوض طليقاً من قيود الماركسية كما تشى عبارته التى أشرنا اليها فى مقدمة بلوتولاند.

غير أن الإنصاف يقتضى منا أن نوضح أن انطلاق لويس عوض وبرومثيوس كانا مبررين تماماً فى مصر سنة ١٩٤٦، حيث قدما لجمهور يتطلب نموذج الرومانسى الثورى، ليس إلا، فى مقابل الرومانسى الحالم أو الهارب أو الواهم الذى كان سائداً. كان شباب البورجوازية الصغيرة المصرية الذى يئس من ممارسات البورجوازية الكبيرة فى إدارة دفة الصراع مع المحتل الأجنبى، تحتاج هذا النموذج وليس نموذج الماركسى الثائر،- هذا النموذج الأخلاقى فى الفهم وفى الممارسة، وليس نموذج الفهم العلمى الحق والممارسة العلمية الصحيحة، لأن وضع الصراع الطبقى- فيما تشير كثير من التحليلات- لم يكن يعطى أكثر من نموذج ثورة أو حركة ١٩٥٢ التى أصبح لويس عوض وجيله فرسانها الثقافيين. ولكن هل قدر المثقف أن يعكس- مجرد الانعكاس الآلى- الوضع الاجتماعى كما فهم هذا الجيل ومارس؟ أم أن دوره هو أن يتجاوز هذا الوضع ويقوده إلى الأفضل؟ هذا سؤال يحتاج إلى أن يطرح وأن يظل مطروحاً باستمرار

هوامش

(١) صدر الكتاب فى طبعته الأولى عن مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٤٦، ثم صدرت الطبعة الثانية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٦ وهى الطبعة التى اعتمدنا عليها هنا

واليها تشير أرقام الصفحات فى المتن.

(٢) راجع قوله- الذى يحمل أكثر من معنى- عن نفسه:

«ولوأنه أراد الآن أن يقرض الشعر لما استطاع، فقد أجهز عليه كارل ماركس، ولم يعد يرى من ألوان الحياة الكثيرة ومن ألوان الموت الكثيرة الالوناً واحداً وغدت أمامه الحشائش حمراء والسموات حمراء... كأنما شب فى الكون حريق هائل. وهو راض بأن يعيش هذا الحريق. فمن رأى السلاسل تمزق أجساد العبيد لم يفكر الا فى الحرية الحمراء». مقدمة ديوان بلوتولاند وقصائد أخرى» مطبقة الكنرك بالفجالة بمصر سنة ١٩٤٧ ص ٢٤.

(٣) يشير محمد مندور إلى نفس التفرقة فى دراسة لويس عوض عن المسرح المصرى القديم، وينتقدها فى كتابه النقد والتقاء المعاصرون. مطبعة نهضة مصر، بالفجالة. د. ت. ص ٢٠٥

(٤) يصف مندور (فى المرجع السابق منهج لويس عوض بالتفسيرى.

(٥) راجع كتاب «الثورة والأدب». دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٣ص ٨.

(٦) راجع حول هذه القضية وبقد الماركسية التقليدية وعلاقتها بالمفاهيم الهيجلية!

TNMY BENMET: MAXAIMN AND OURMALSOM, METHUEN, AND LODPO-NEW YAK, 1979.

(٧) نقلا عن تيرى إيجلتون؛ الماركسية والنقد الأدبى، الفصل الذى ترجمة منى أنيس بمجلة خطوة، . ثم الترجمة الكاملة لجابر عصفور بمجلة فصول مج ٣٤ سنة ١٩٨٥، ص ٢٦..

«يمثل لويس عوض فى حياتنا الثقافية الحديثة بؤرة اشعاع متميزة، تتوهج فى مجالين مجددين: هما الفكر الحضارى، والنقد الأدبى. فقد استطاع بقامته المديدة وثقافته الموسوعية أن يقف على مسافة كافية من منظور المثقف العادى فى مصر، ليتأمل تاريخنا الحضارى بمراحله العديدة، ويحدد مكوناته الحقيقية ويستشرف مساره ومستقبله وارتباطه بمنطق التطور الانسانى الشامل، فخالف بذلك رؤية العوام بقدر ماحمل رسالة قادة الفكر فى العصر الحديث، واذا كان قد انفرد بتأويلاته الخاصة لبعض الادوار والمراحل فى حركة التنوير العربية فى مصر، مما آثار مشكلات عديدة، فإنه يلتقى مع بقية ممثلى هذه الحركة فى الهدف الاستراتيجى الأخير»

د. صلاح فضل/مجلة «الأذاعة والتليفزيون»

١٩٩٠/٣/١٧

بلوتولاند

قفزة خارج السياق / قفزة فى قلب السياق

رفعت سلام

■ «آهٍ من الأسَن. قتلنى الركُود.»

حينما صدرت الطبعة الأولى من «بلوتولاند» (١٩٤٧)، كان الوقت مبكرا، فيما يسبق اليقظة. وحينما صدرت الطبعة الثانية (١٩٨٩)، كان الوقت متأخرا، فيما يشبه الغسق.

وبين الأولى والثانية: جرت مياه ومياه فى النهر، كان صاحب «بلوتولاند» - نفسه - أحد موجهيها العديدين.

وبينهما: كان تاريخ.

(١)

النصف الثانى من الأربعينيات هو الحلقة الأولى الفاصلة من هذا التاريخ.

وجهها السياسى: توزعته حركة «الوفد» و «الاخوان المسلمين» والتنظيمات الشيوعية، والشارع المصرى، والقصر، وأحزاب الأقلية، وسلطة الاحتلال البريطانى. حركة متقاطعة، مشتبكة، متصارعة- لحظة الرمق الأخير- حتى درجة التصفية.

حركة بلغت ذروتها الأولى فى انتفاضات فبراير ١٩٤٦، وتكوين اللجنة الوطنية العليا للعمال والطلبة، ضد القصر والاحتلال. كانت دلالتها السياسية الأولى أن نهج إدارة الصراع السياسى.- الذى التزمته القوى التقليدية- قد وصل، مع المماحكات القانونية والانتهازية، إلى طريق مسدود، إلى نهايته ونهاية مرحلة من الترددات والحسابات الضيقة. كان تعبيرها السياسى صعود قوى سياسية جديدة إلى ساحة الفعل والممارسة، لاتعرف الطريق المفضى إلى القصر الملكى ودار السفارة البريطانية، بل- على النقيض- تبحث عن الطريق المفضى إلى الشعب وتلتزمه، طريقا

للاستقلال والحرية: هو الصعود القوى لليسار المصرى (التنظيمات الشيوعية بالذات، ومعها اليسار الوفدى) الذى طرح رؤية أخرى لذلك العالم السياسى الوطنى، واكتشف- لأول مرة فى تلك الأحيان- علاقة البعد الاجتماعى بالتحرر السياسى، وبدأ نهجا جديدا فى الحركة السياسية: المراهنة على حركة الجماهير، بدلا من المراهنة على، «الوضع الدولى»، أو «العطف السامى لحكومة جلالة الملكة»، أو «مبادىء حقوق الإنسان».

حركة بلغت ذروتها الأخيرة فى حريق القاهرة ١٩٥١، الذى تقاطعت عوامل عديدة وقوى متعددة لتصنعه، وتضئ دلالاته: أن جميع القوى السياسية التقليدية قد أصبحت عاجزة عجزا فاضحا عن التوصل إلى حل للوضع المتأزم، وأنها- فى حركتها- قد وصلت إلى مرحلة التخبط، فالشلل عن الحركة الفاعلة والسيطرة على حركة تلك القوى الجديدة الصاعدة، أو «حركة الأحداث» ذاتها، وأن الزمام قد أفلت منها، بحيث أصبح وجودها ذاته موضع تهديد. كان من دلالاته وصول «الغضب الشعبى» الى درجة الانفجار المدمر، الذى ينطوى- مع التخريب- على امكانيات الثورة الشعبية، التى تجرف العالم القديم، وخاصة مع مد الفكر اليسارى، واكتسابه المتزايد لأرض جديدة فى الأوساط الشعبية، وتواصل شعاراته مع الأمنيات الوطنية وتوافق حركته مع الإيقاع العام لحركة الشارع المصرى.

وبين الذروتين، كانت قوى تشهد زمن أفولها، وقوى تكتشف زمنها وإيقاعها. بينهما، سقط العشرات، وسالت دماء، وانفتحت معتقلات وأوصدت فى أعقاب الأفواج الداخلة، وارتفعت صرخات التعذيب مختلطة بصيحات الحرية.

زمن من الاختلاط العظيم بين الشهادة والخيانة، والفداء والتواطؤ، والإقدام المتهور والتخاذل البليد. زمن انهيار أبنية قديمة، وشعارات قديمة و حسابات قديمة، وصعود أبنية جديدة، وشعارات جديدة، وحسابات جديدة، من خلال الركام المتهاوى.

ولم يكن لأحد أن يتنبأ بما هو قادم.

(٢)

ويظل النصف الثانى من الأربعينيات هو الحلقة الأولى الفاصلة من هذا التاريخ.

وجهها الثقافى العام: توزعته الرؤى الدينية والعلمانية والتوفيقية سواء المتعلقة بالهوية الوطنية، أو الوضعية الأنطولوجية، أو التوجه الثقافى العام. كان صوت (الاخوان المسلمين) يسود الخطاب الدينى المؤسس على «إسلامية» مصر، تاريخا ووجودا ومستقبلا، وعلى أن «الإسلام» دين ودولة،، وعلى التمييز «الدينى»، و«الاصلاح لهذه الأرض»، ولا راحة لهذه البشرية.. إلا بالرجوع إلى الله. والرجوع إلى الله... له صورة واحدة وطريق واحد.. انه العودة بالحياة كلها إلى منهج الله الذى رسمه للبشرية فى كتابه الكريم. انه تحكيم هذا الكتاب وحده فى حياتها والتحاكم إليه وحده فى شؤونها وإلا فهو الفساد فى الأرض، والشقاوة للناس.. والجاهلية التى تعبد الهوى». رؤية شمولية صماء للعالم وقطعية نبوتية كهنوتية، وانغلاق مطبق على الذات.

وكان ثمة العديد من الروافد العلمانية، فى مواجهة هذا اليقين الغيبى، الشمولى.

كانت هناك مجموعة المفكرين (طه حسن، وسلامة موسى وحسين فوزى وصبحى وحيدة...). الذين أسسوا- مع غيرهم- ثقافة العقل والاستنارة استنادا إلى رفض الغيبيات كأساس لمعرفة العالم، وحرية التفكير والدرس بلا قيد عقيدى، والانطلاق من «الحضارية» المصرية، ووحدة التاريخ المصرى والدور، المركزى للنظر العلمى فى رفعة الحياة.. وتأسس معهم نظر «علمانى» فى

التأريخ، والوضع الاجتماعي والانساني، والنقد الأدبي. وصعدت معهم فكرة الخصوصية المصرية إلى مستوى تأصيلي، جذري. وتماسوا وتقاطعوا- بدرجات متفاوتة- مع الأفكار الاشتراكية.

وكانت هناك مجموعة الكتاب اليساريين، المرتبطين بالتنظيمات الشيوعية الفتية، الذين انطلقوا من المفاهيم «الماركسية»، الرائجة في ذلك الحين، حيث المادية هي أساس رؤية العالم، والصراع الطبقي هو جوهر حركة المجتمع، والعمل السياسي هو الفعالية الأولى. وكان «الأدب» و «السياسة» هما المجال الحيوي لهؤلاء الناشئين، المفعمين بالحيوية والحماس. وكانت «الجماهير» الهاجس الأعلى في آليات توجيه الخطاب اليساري. وكانت «الاشتراكية» الخبز اليومي والحلم الذي يوشك على التحقق.

وحول «علمية» يوسف مراد، تكونت حلقة من الباحثين عن منهج علمي- نظري ومعرفي- عام وخاصة في علم النفس. وحول «وجودية» عبد الرحمن بدوي تحلقت مجموعة أخرى، رفضا للقيم السائدة، واكتشافا للمذهب الجديد. وحول «السيريالية» نشطت مجموعة هامة من المثقفين والمبدعين، من خلال جماعة «الفن والحرية»: أنور كامل وجورج حنين وكامل التلمساني ورمسيس يونان.

وعرفت الثقافة المصرية مجلات جديدة، تمثل تلك الرؤى التي تكسر وتتحدى التقليدي والمستقر: «المجلة الجديدة» و «الفجر الجديد» و «الجماهير»

وعرفت الثقافة المصرية أسماء رشدي صالح وبشر فارس وفؤاد كامل وعادل كامل.. وغيرهم.

وصدرت أعمال تأسيسية. وانفجرت دعوات وأفكار تتخطى المرحلي، لتساهم في توجيه المستقبلي. هي- في وجه منها- مرحلة تحقق بالفعل. وهي- في وجهها الآخر- مرحلة تحقق بالقوة لأفكار لن تعرف تحققها الفعلي وازدهارها إلا في الخمسينيات والستينيات.

ولكن صخب الصراعات السياسية الزاعق وارى- جزئيا- الصراع الثقافي المحتدم. ولكنها- جميعا- كانت تتجه إلى لحظة الانفجار.

فما هو قادم.. كامن.

(٣)

والنصف الثاني من الأربعينيات حلقة فاصلة من هذا التاريخ.

وجهه الأدبي حفل بأصوات التقليد والتجديد، ومتقاطعة حينا، ومتجاورة حينا آخر. كان النقد «التذوقي» لازال مسيطرا، استنادا على قامة «العميد» وفعاليته في قلب الحياة الثقافية، تتداخله الأفكار التي تربط الأدب ب «الحياة» لا ب «الواقع». ف «الواقع» كان تيمة التيار اليساري في النقد (تمايز سيفضي إلى معركة منهجية في منتصف الخمسينيات القادمة). انه- لدى الواقعيين القادمين من هذه السنوات العصيبة- «الواقع الاجتماعي»، لا «الحياة» عامة، بلا تحديد.

وكانت الكتابة الروائية والقصصية تشهد أفول التقليدي: محمد تيمور، ومحمد فريد أبو حديد، وسعيد العريان، وأضرابهم المستندين على البلاغة القديمة، والرومانسية الباهتة، والاستعارة التاريخية، والسرد العفوي. وكانت تشهد- في نفس الوقت- صعود الصوت الحكائي الجديد ورسوخ بعض رموزه: يحيى حقي ونجيب محفوظ وعادل كامل، الذين أسسوا القصة والرواية باعتبارها «فنا إبداعيا»، بالمعنى الاصطلاحي الحديث. ولكن هذا «الفن الإبداعي» شهد- في عهد تأسيسه هذا- التمرد والخروج على كتابات هؤلاء المؤسسين، بتأثير «الوجودية»

و «السيريالية»، مع الأعمال الأولى ليوسف الشارونى واداوار الخراط وفتحى غانم وعباس أحمد.
وكان زمن الأفول الأخير لمجموعة «أبوللو» الشعرية، التى لم تستطع رومانتيكيتها الصمود فى المخضم الجارف. وكانت نهاية زمن شعرى، إحيائى، لم يفلت منه غير صوت حوشى غريب: محمود حسن اسماعيل. أما بقايا مدرسة «الديوان»- العقاد- والأصوات المشابهة، فكانت تعيد انتاج ماسبق استهلاكه، فى ألية وبلادة.
وصعد- شعريا- الخارجون: «بشر فارس» الرمزى، فى كسره لبنية الصورة الشعرية، وإطلاقه سراح الخيال، واقتناص المفارقة المفاجئة، العجيبة، و«حسين عفيف» فى كتابته الشعر النثرى، المؤسس على «الشعور» لا «العقل»، والحرية لا «الخليل بن أحمد»، و «كمال عبد الحليم» ومعه جوقة «إصرار»، فى تحطيم اللغة البلاغية العتيقة والإعلاء من السياسى، واليومى، والمباشر.
كانت الساحة مفتوحة- مطلقا- لكل الاحتمالات الإبداعية. وكانت كل الاحتمالات حاضرة، وفاعلة، وحافلة بالوعود المضيئة.
وكان «بلوتولاند».. أحد هذه الوعود.

(٤)

كان «بلوتولاند» أحد الاحتمالات الكبرى التى انفجرت فى تلك الحلقة التاريخية المؤسسة للخمسينيات والستينيات، وسط انفجارات الأحداث والتيارات والأعمال السياسية والاجتماعية والثقافية.
لم يكن- إذن- انفجاراً «شخصيا»، يحمل طابع النزوة أو الفورة، لكنه كان تجاوبا مع حالة الفوران العارمة، التى تواريها الأحداث السياسية وظلال القامات الشهيرة من أعلام الأدب والفن. كان تجاوبا- على نحو ما- مع فكرة «المصرية»، وبيان «يحيا الفن المنحط»، وجماعة «الفن والحرية»، وصعود «السيريالية»، وشعار مجلة «التطور»:، «نحن نؤمن بالتطور الدائم والتغيير المستمر»، وافتتاحية مجلة «البشير»: «نحن أبناء ضالون»، والبحث المحموم- لدى الأجيال الجديدة- عما يتجاوز السائد المهيمن، ويفتح نوافذ شاسعة للمكبوت، والمهمش، والخارج على القبلى المسبق. كان «بلوتولاند»- إذن- انفجارا فى مناخ متفجر، وانتماء للطليعى التجريبى، وقفزة فى قلب سياق من مقاومة قوانين الجاذبية الثقافية والإبداعية.
ولكنه- فى وجهه الآخر- قفزة خارج سياق مقابل: سياق العام، الشائع، المقبول، بل خارج احتمالات القبول، النظرية. فلم يكن «خروجيا»- فحسب- بل كان صداميا، استفزازيا، كمن يدعو إلى المبارزة، دون أن يكتفى بإظهار السلاح.
وكان «بلوتولاند»- فى ذلك- بيان المعركة.
لكنها المعركة المرجأة إلى النصف الأول من الخمسينيات.

(٥)

عاد «لويس عوض» من انجلترا فى أغسطس ١٩٤٠، وقد قطع بعثته إلى «كامبريدج»، بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية، حاملا معه بعض حصاد السنوات الثلاث التى قضاها فى البعثة الدراسية: قصائد «بلوتولاند». طبع الديوان فى عدة نسخ على الآلة الكاتبة، تبادلها الأدباء الشبان.
وبانتهاء الحرب فى ١٩٤٥، قرر نشر الديوان. وكتب له مقدمة تشرح منطقه. وفى أوائل ١٩٤٧، طبع «بلوتولاند» على نفقته الشخصية، من ألف نسخة على ورق «ساتينية» ومائتى

وخمسين نسخة على ورق ممتاز. وكلفته الطبعة ثمانين جنيها، وبيعت النسخة بعشرة قروش، عن طريق الأصدقاء والمتحمسين الشبان للشعر الجديد.

قابلت الصحافة صدور الديوان بالصمت الشامل.

الاستثناء الوحيد تمثل فى «مقال طويل شجاع» كتبه الدكتور «حسين مؤنس» فى جريدة «البلاغ»، يحيى فيه الديوان «تحية غير ممنونة»، بسبب دعوته إلى التجريب.

ورغم هذا الصمت الشامل. كان الديوان معروفا- بالسمعة على الأقل- لدى الأدباء المصريين وبعض الأدباء العرب.

وها بعد اثنين وأربعين عاما من صدور طبعته الأولى المحدودة، صدرت طبعته الثانية- فى العام الماضى- عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

فما الذى يحمله هذا الديوان الغريب..؟

(٦)

بيان صادم، هاجم، يفتتح الكتاب، بعنوان «حطموا عمود الشعر»، يعلن فى أول سطوره أن الشعر «العربى» قد مات، إلى الأبد، عام ١٩٣٢، بموت أحمد شوقى، وأن شعائر الدفن قد قام بها الشابى وايليا أبو ماضى وعلى محمود طه ومحمود حسن اسماعيل وعبد الرحمن الخميسى وعلى باكثير وصالح جودت وصاحب «بلوتولاند» (كان طه حسين والعقاد- حراس الشعر «العربى» الكبار- مؤسستين ثقافيتين شاهقتين، فى ذلك الحين. وأحدهما سيحيل- فى الخمسينيات- ديوان «صلاح عبد الصبور» إلى «لجنة النثر، للاختصاص»، لخروجه على القالب التقليدى فى الكتابة الشعرية. لنا- إذن- أن نتصور التحدى- الذى قد يصل إلى «التهور»- والذى تمثله الدعوة إلى «تحطيم عمود الشعر» وإعلان موت الشعر «العربى»،). ولكنه يستدرك استدراكا «أكثر فداحة»، بأن الشعر العربى فى مصر لم يمت، لأنه لم يولد قط بها.

ويدلل على ذلك بعجز مصر عن إنجاب شاعر عربى واحد بين القرن السابع والقرن العشرين له خطره. ويرى أن «فوضى القيم» هى التى دفعت المؤرخ أن يقوم بمهمة الناقد، فيحشد البهاء زهير والقاضى الفاضل وابن نباتة وابن مطروح وأشباههم من صعاليك الشعراء فى مدرسة واحدة، يطلق عليها اسم المدرسة المصرية. ولديه، أن ضورة:

ورمش عين الحبيب

يفرش على فدان

تعدل كل ما قدم المستعربون من قريض، بين الفتح العربى عام ٦٤٠ ومحمود سامى البارودى، حيث لم يتمثل المصريون اللغة العربية القرشية، كما يتمثل الكائن العضوى غذاءه، بل اصطنعوا لأنفسهم لغة خاصة بهم، أصولها قرشية، ولكنها تختلف عن العربية القحة فى ألف بائها ونحوها وصرفها وصيغ ألفاظها وعروضها، هى «اللغة الشعبية».

تلك هى الدعوى الأولى للبيان.

دعوى تتجاوب- فى إطارها العام- مع قلق «البحث عن هوية»، الذى عمّ المثقفين المصريين، وشهد بعض تجلياته لدى «طه حسين» فى «مستقبل الثقافة فى مصر» و «محمد حسين هيكل» فى «ثورة الأدب»، الأول فى دعوته إلى فكرة الانتماء المصرى إلى حوض البحر المتوسط، والثانى بتبنيه لفكرة الأدب الفرعونى. ولدى غيرهما، كانت الدعوة- مرة -إلى الكتابة بالعامية، و-أخرى- الكتابة بالحروف اللاتينية، بحثا عن هوية «مصرية» أخرى، لاتذوب فى فكرة «الجامعة الإسلامية» والعروبة. هو بحث عن «الخاص»، الممايز، لا المشترك، العام. وستتواصل

هذه الدعوى- من بعد- فيما كتبه لويس عوض، نفسه، وحسين فوزى وتوفيق الحكيم، أو أواخر السبعينيات.

دعوى تبدو مرتبطة- فى تصاعدها- بأزمات التحول المصرى ، المقترنة بتعدد الاحتمالات المستقبلية، وفقدان اليقين العام، وقلق البحث عن طريق.

وهى دعوى تتجاوب- فى إطارها النقدى- مع نزعة الصدام مع السائد، المستقر، اليقينى، بمايشبه البديهية، والمطمئن إلى حد الجمود . وهى النزعة التى كانت مسيطرة على الاتجاهات الطليعية فى الأدب والفن، فى تجليات مختلفة ومتفاوتة.

أما خارج هذين الإطارين، أى فى حدودها المعرفية، فلابد أن الشواهد العديدة التى تجاهلها «لويس عوض» فى حمى الثورة على الجمود ، وهى شواهد تاريخية، يمكن أن تكشف هشاشة هذه الدعوى، وإنشائيتها الحماسية، وافتقادها إلى أساس واقعى، موضوعى.

ولم تكن هذه الدعوى.. هى القضية.

(٧)

ويعرض «لويس عوض» لثلاثة أنماط شعرية أوربية: الشعر القصصى، كما لدى «وولترسكوت» ، و «البالاد » (قصيدة قصصية قصيرة) ، ونموذجه الانجليزى لدى «كيتس» و «دريتون» ، و «السونيتة» لدى «شكسبير» و «ملتون». ويقارن بينها وبين شبيهاتها بالعربية، ساخرا من النماذج العربية، معترضا على «التضليل أو الجهل أو الفوضى التى تسوغ للكاتب أن يسىء نقل الأصول».

ولنا أن نرى فى ذلك نوعا من رفع النمط الأوربى إلى مرتبة المثال والنموذج، والمعيار الذى يحدد الحدود ، ويسن القوانين. ولنا أن نرى خطل هذه الفكرة، من أساسها ، وأن نرى تقليد النمط الأوربى- على نحو ما فعل «لويس عوض» فى تجاربه الشعرية- تقليدا لايختلف، فى جوهره، عن تقليد النمط الشعرى العربى القديم. كلاهما تقليد. وكلاهما هدم لفكرة «الطليعية» و «التجريبية» فى الأدب والفن. وكلاهما تكريس لمنطق مضاد للإبداع.

وأيضا، لم تكن هذه الدعوى.. هى القضية.

(٨)

تكمن القضية فى «الموسيقى»: وهو يدعى أنه لا الخليل بن أحمد ولافقهاء الدنيا بمستطيعين أن يكبلوا النفس الراقصة بأوزانهم المتحجرة، وأن فى كل لغة من اللغات أوزانا بقدر ما فى الوجود من موسيقى. فمن أمكنه أن يسجن دوى عجلات القطار أو قرع الطبول أو السوينج الصاخب أو خرير الجداول أو خوار أو فيانوس الرهيب أو صمت الأبدية أو عواء الخماسين فى تفاعيل لم يسمع بها إنس ولا جن، فقد أتى أمراً عظيما ، وغفرت له السماء خطاياه.. ونحن نعيش بين أشباح جوفاء لابين أحياء، يحسون بالدماء تجرى فى عروقهم».

هذا ماكتبه «لويس عوض» عام ١٩٤٧، أى منذ ثلاثة وأربعين عاما ، بالتمام والكمال.

ورغم ذلك، لايفهمون، أو لعلهم لايريدون أن يفهموا. فلايزال «الخليل بن أحمد»- بعد ثلاثة وأربعين عاما من «بلوتولاند»- هو سيد الموسيقى العربية، ومعيارها الأوحد، الصالح لكل زمان. فالموسيقى الخليلية هى القلعة الأخيرة التى يتحصن وراءها المحافظون والسدنة، وهى نقطة الصدام الأولى- شعريا- أمام موجات التجديد، لأربعين عاما مضت، وأخرى قادمة، ابتداءً بعبد الصبور وحجازى، وليس انتهاءً بشعراء السبعينيات.

وتكمن القضية فى منطق الدعوى، فالإبداع ليس محكوما بالقبلى، المسبق، المنجز، ولا

بالقاعدة أو القانون، فيما الإبداع خرق واختراق للقواعد والقوانين، فى اتجاه نفيها الجدلى.

هكذا، لايصبح القانون قيدا، بل حافزا على التجاوز، لايصبح سجنا، بل إغراء بامتلاك الفضاءات، وإثارة لشهوة ارتكاب المحرمات. هو المنجز المنذور للتجاوز، والسور المحكوم بالهدم، والسلطة التى تكرست من أجل لحظة الانقلاب.

تلك هى القضية.

(٩)

تكمن القضية- مرة أخرى- فى «الموسيقى»، تحديدا: فيما نسميه اليوم «قصيدةالنثر»، وهو ما يصفه «لويس عوض»، بأنه «حر الموسيقى»، ويسميه ب «التحرر من كل وزن منتظم».

هى خطوة أبعد من السابقة، تفتح أفقا بلا تخوم، وتنهى إلزامية التكئة «الخليلية» الأخيرة: التفعيلة. (مازال الكثيرون- الغالبية العظمى- من النقاد والمهتمين بالكتابة الشعرية، يعتبرون ارتكاب «قصيدة النثر» نوعا من الكفر، يستوجب إقامة «الحد»، بعد «الاستتابة». وماتزال «قصيدة النثر» تبعا لذلك- أحد المحرمات، بل الكبائر، لدى المجلات الأدبية المصرية، على الأقل).

هكذا، تتحرر القصيدة من قيدها الأخير، الملزم، الذى يحول بينها وأن تكون تحققا عينيا لحرية الإبداع الشعرى، ويجعلها حرية مشروطة بآخر يرقد رقدة الصالحين منذ قرون. انه انتحال لذلك الآخر الميتافيزيقى، أو تحقق له فى صورة شعرية.

هذه الدعوى- إذن- ليست نوعاً من ترميم النموذج، أو تطويره، أو تعديله. إنها هدم له، ولكل نموذج، وهدم لفكرة النموذج ذاتها، بكشف إمكانية الاستغناء عنه، والخروج عليه، وتعريته من إلزاميته، حتى ورقة التوت الأخيرة.

ففكرة «النموذج» انطلاق من عجز الإنسان، وقصوره الخلقى (بكسر الخاء) الأبدى، واحتياجه الأنطولوجى إلى «التبعية» والتقليد. فهو -فى ذاته- عاجز عن تحقيق ذاته، ذاتيا. ولاتحقيق لذاته إلا بالسير على خطى آخر ما، شعرى أو لاهوتى أو.. الخ. ويتم تجريد العينى من عينيته وتاريخيته واجتماعيته ونسبيته، ليأخذ سمت «المطلق» المثالى، الصالح لكل زمان ومكان، والذى لايتطلب- من أجل إدراك «الصواب»- سوى الاقتداء والطاعة. أما الخروج والاستقلالية، فلن ينجم عنهما سوى التخبط والإدانة، المحكوم بها سلفاً.

تلك هى قضية القضايا.

(١٠)

ولاتقل النصوص «الشعرية» فى «بلوتولاند» إثارة عن ذلك البيان الصدامى. فهو فاتحة النصوص، وتبريرها النظرى. والنصوص مرجعه وشواهده.

مجموعة من النصوص التجريبية، كتبها «لويس عوض»- على ما يقرر- بين عامى ١٩٣٨و١٩٤٠: نصوص فصيحة وأخرى عامية، قد لاتمثل قيمة فنية خاصة، فى الإبداع الشعرى، وإن كانت تمثل قيمة البيان التبشيرى، والدعم «الفنى» له.

يدرك ذلك «لويس عوض» نفسه. فهو «يترك الشعر للشعراء، ولكنه يجد أن التجربة حق أولى من حقوق الإنسان». وهو «لذلك يمارس هذا الحق الأولى، ولايفهم كيف ينكره أحد على أحد».

ولكن، مالم يكن يدركه «لويس عوض»، حينما أصدر هذا الكتاب الصغير- أنه يمثل نبوءة- على نحوما- ببعض أوجه التجديد طوال حقبتين: الخمسينيات والستينيات، على امتداد الساحة

الشعرية العربية: كسر قاعدة العروض الخليلية، وتجريب أشكال متباينة من الإيقاع الشعرى، وصولا إلى «النثر»، والاتكاء على الأساطير والرموز التاريخية، والتضمين (أو التناص)، والاستفادة من أساليب الحكى، ودخول تفاصيل الحياة اليومية العابرة فى نسيج العمل الشعرى، والتصعيد الفانتازى.. الخ. ولم يدرك بطبيعة الحال- أن إقرار ما «اقترفه» فى الواقع الشعرى العربى سيحتاج إلى عشرين عاما من المعارك المتصلة، التى تتطاير خلالها أبشع الاتهامات والتحريضات، التى سيناله منها نصيب أوفى.

هذه النصوص، وإن لم تكن الطريق ذاته، فهى شارة أصيلة عليه، ويد ممدودة إليه، وإضاءة كاشفة له.

هى المحاولة الأولى «الحداثية» لتحققه واشهاره، لابصورة عفوية تحمل طابع المغامرة العشوائية، ولكن مؤسسة على وعى عميق بضرورتها المصيرية للشعر العربى. ذلك الوعى- تحديدا- هو مايعطيها قيمتها، وراهنيتها التى تتخطى الأربعينيات إلى التسعينيات الحالية.

(١١)

هذا الكتاب الصغير (١٥٠ صفحة من القطع الصغير) يمثل البيان المبكر لمعركة التجديد الشعرى التالية، بعد صدوره بسنوات قليلة، أو هو الرصاصة الأولى التى- ربما- لم يسمع بها أحد من المشاركين فى المعركة، أوينتبه إليها جيدا. فالمحاور الرئيسية للمعركة التالية، الممتدة لعشرين عاما- هى، نفسها، محاور هذه الصفحات.

ولكن الرصاصة- فى جميع الأحوال- انطلقت قبل بدء المعركة، وليس خلالها. كانت القوى تحتشد على الجانبين، وكل حشد يستجمع قواه وأسلحته، ويستقطب ما يتوافق معه من قوى ناشئة، ويجرب- فى مناوشات عابرة- بعض الأسلحة، فانطلقت الرصاصة، فى حال من انشغال الجميع، فى الاتجاه الصحيح- حقا، ولكن قبل ساعة الصفر.

ورصاصة واحدة.. قبل ساعة الصفر، لاتصنع انتصارا، ولاتحسم معركة. وهو ما لايقلل من شجاعة الرامى، ولادقة تحديده للاتجاه والهدف ولا إحكام تصويبه. فالعبرة- هنا- ليست بالنتائج.

ذلك يدركه- أيضا- «لويس عوض». فهو يدرك «أن حركات الكشف الكبرى فى التاريخ ليست مجرد مغامرات أفراد مغامرين، وإنما هى تعبير عن قلق جغرافى وانسانى كبير يصيب بعض المجتمعات فى أزمنة التحولات الكبرى. ولولا أن جيلا بأكمله أو أجيالا بأكملها فى مختلف أرجاء العالم العربى كانت مصابة بهذا القلق العروضى منذ موت شوقى، لما أثمرت حركة تحرير العروض كل هذه الروائع التى جددت نضارة الشعر العربى.. ولظلت مجرد مغامرات شخصية لاتتجاوز اجتهادات أصحابها».

(١٢)

بلوتولاند:
قفزة خارج السياق.
قفزة فى قلب السياق
قفزة تسبق السياق.
قفزة.. سياق.

مسرحية الراهب ومشاكل العمل الأول

د. سامح مهران

■ يعد التاريخ- ليس عربيا فقط بل وعالميا- أحد أكثر المصادر خصوبة التى ينهل الكتاب المسرحيون من مادتها الغزيرة. وقد نظر اليه فى بداية دخول المسرح كأحد مظاهر الحياة الثقافية فى الوطن العربى على أنه المنبع الاول للكتابة المسرحية. وهناك بالطبع العديد من العوامل التى ساعدت على نشوء مثل هذه النظرة الى التاريخ منها الاستعمار الذى كان يجثم على غالبية البلدان العربية محاولا طمس الشخصية العربية وفرض قيمه وأعرافه، ومنها الاحتكاك السلمى بثقافات وافدة اقتضى الوقوف فى وجهها العودة الى الاصول والتعريف بها.

ويتميز التعبير الدرامى عبر التاريخ بتعدد اتجاهاته، فالمسرحية التاريخية قد تكتب بهدف تفسير بعض مراحل التاريخ وفقا للمنطلقات الايديولوجية للكتاب ومناهجهم فى التفكير، على غرار مافعله الكتاب فى الاتحاد السوفيتى بعد الثورة بإظهارهم عنصر الصراع الطبقى عند تناولهم للتاريخ فى مسرحياتهم. وكان مكسيم جوركى ممن نظروا لهذا الاتجاه فى التعامل مع التاريخ، عاملا على ابراز التأثير الحاسم للجماهير على مسيرته، ففى رسالة الى ا.ن تيكونوف ، يقول مكسيم جوركى: يخيل إلى أنه ينبغى أن نبدأ بمسرحيات تصور حقبات هامة من تاريخ أوروبا وروسيا- حقبات نرى فيها الأقلية تضغط على عقل الاغلبية وارادتها بطريقة عنيفة منافية للانسانية (سبارتاكوس وسكان مدينة ألبى وسكان مدينة تايور الخ) تصويرا الى أقصى حد» (١)

وقد يستخدم التاريخ بما يحوى من صراعات وحكايا ماضية كوسيلة لتحريض الصراع الحاضر، أى أنه يتم تناول الماضى من خلال صراع الحاضر وتناقضاته، وهنا قد يغير الحاضر من نظرتنا الى الماضى ويكشف عن زوايا جديدة لرؤيته. وأهم مايميز هذا الاتجاه تعدد مستويات الحدث الذى كثيرا ما يسير فى خطوط متوازية أو متداخلة ومتقاطعه، وكذلك فى اظهار عنصر البيئة الحاسم فى تشكيل الشخصية، فلا يعود البعد الواحد المطلق مسيطرا على الشخصية الدرامية التى يختلف سلوكها باختلاف الزمان والمكان وباختلاف الجغرافيا والتاريخ ، وهو مايسميه بريخت

بلستيكية الشخصيات.

ويرجع الفضل الى الكتاب المصريين فى الترويج لهذا الاتجاه فى التعامل مع المادة التاريخية، حيث أطلقوا عليه أسم «مسرح الاسقاط السياسى» وهى تسمية غريبة على قاموس المسرح الاوروبى وقد استخدمها محمود دياب بنجاح فى باب الفتوح ورشاد رشدى فى بلدى يابلدى ويستخدمها حاليا كل كتاب الثمانينات انتهاء بأهلا يابكوات التى تعرض الآن على خشبة القومى.

ويأتى الاستخدام الثالث للتاريخ فى الدراما عندما يتخذ الكاتب من التاريخ مايبلور قضيته الفكرية من شخوص وأحداث وتجارب.

ولعل مسرحية الأفواه عديمة الجدوى للكاتبة الفرنسية سيمون دى بوفوار وأغلب المسرحيات التاريخية للكاتب الايرلندى برنارد شو، ومعظم أعمال توفيق الحكيم ، هى خير النماذج لهذا الاتجاه.»(٢)

وتكتب المسرحية التاريخية كاتجاه رابع وأخير بقصد استلهام الماضى، وتتميز معالجة التاريخ هنا بالحماسة والانبهار الشديد بالماضى المجيد، غير أنها غالبا ما تفتقر الى امتلاك نظرة كلية الى التاريخ وبالتالى تعجز عن الوصول الى القوانين التى تحكم سيره، فهى تتسلح بالعاطفة دون الفكر، وهى عندما تلجأ للماضى انما تلجأ اليه استيعاذا به من فساد الحاضر، ولذلك تحترم المادة التاريخية من حوادث ووقائع ولايتم الخروج عليها إلا من حيث إيجاد الدوافع وهى الأساس الذى تقوم عليه التفاعلات بين الشخصيات.

ويعمد الكاتب الدرامى الذى يلجأ الى التاريخ بقصد التفاخر بأمجاده الى استدعاء شخصية تاريخية تكون محورا للأحداث الدرامية، ويأخذ البناء هنا شكل النمو العضوى الذى يتصاعد الى الأزمة ثم ينتهى الى حل يكشف عن عظمة الشخصية التاريخية موضوع الدراما التى غالبا ما تتخذ من اسمه عنوانا لها. أما الصراع فبالدرجة الاولى خارجى، لايتعرض من خلاله المؤلف أويكاد لما يعتمل داخل نفس الشخصية التاريخية، مما يترك أكبر الأثر على شكل الحدث الدرامى«فلا يتعدد مستواه أو لاتتعدد القصص المشكلة»

أن هذا بالتحديد هو مدخلنا الى مسرحية «الراهب» للدكتور لويس عوض، والتى كتبها فى أوائل الستينات، اذ لجأ الى مرحله تاريخية لم يلتفت اليها المؤرخون منقبا عن أمجادها، هادفا الى بعثها فى أذهان ونفوس القراء، فالمسرحية «تتناول الثورة الاستقلالية التى نشبت فى الاسكندرية عام ٢٩٦ ميلاديه، بزعامة الوالى الرومانى لوشيوس دوميتوس دوميتانوس، والذى لقبه الاسكندريون بآخيل»(٤)

وقد أختار لويس عوض فى تجسيده لأحداث المسرحية شخصية الراهب أبانوفر الذى سميت المسرحية بأسمه وجعله محورا للأحداث من خلال علاقته بالراقصة مارتا ، أو البغى التى تحولت لقديسه، مما يذكرنا بشخصية رابعة العدوية فى التراث الاسلامى، وليطرح من خلالهما قضية سياسية تتناول العلاقة بين الراهب / الثورة والغانية/ الوطن المحتل، وهل من حق الثورى أن يأخذ مقابل ثورته او عطائه الوطنى؟!

والمسرحية تتكون من ثلاثة فصول نستطيع أن نوجزها فى: التمهيد للثورة فى الفصل الاول، الثورة وحب أبانوفر قائد الثورة لمارتا الراقصة فى الفصل الثانى، انكسار الثورة وهزيمتها امام الرومان وتضحية أبانوفر بحياته لافتداء مارتا. والبناء الدرامى هنا كما هو واضح بناء غير مركب، والصراع خارجى بين قوى الثورة من المصريين والرومان الخارجين على دقيانوس

والامبراطورية الرومانية الغازية، أما غاية الصراع فمصر التى إما أن تكون خالصة للمصريين أو تابعة لروما. فالمؤلف وهو الدكتور لويس عوض لم يبذل جهدا كافيا لتصوير الصراع الداخلى الذى من المحتم أن يعتور رجل الدين الذى يراود امرأة عن نفسها، فانقسام الشخصية الرئيسية وهى الراهب لم يعمق ولم يتم التمهيد له دراميا.

وتبدأ المسرحية بمشهد فى قصر الحاكم الرومانى لمصر دوميتوس دوميتان، يصور قصة حب بين الجندى الرومانى آرمان وفيلامينة وهى وصيفة مصرية، وسرعان ما يظهر التناقض الثانى فى تلك العلاقة، فالرومانى وثنى والفتاة المصرية مسيحية.

ويرسى بطل لويس عوض «الراهب» مفهوما للأمة على أسس قومية لادينية، ففى مقابل المفهوم القديم الذى يعرف الأمة بأنها مجموعة من البشر يؤمنون بكتاب مقدس مصدره السماء، يصبح مفهوم الأمة مجموعة من البشر يعيشون فى جغرافيا واحدة ولهم تاريخ مشترك من المصالح والمنافع. وهذا مايبدو جليا حين تقوم الثورة ويهرب أرمان الجندى الرومانى بعد ما يشهر مسيحيته وتهرب معه فيلامينة المصرية، فيحاكمها الراهب ويقضى بموتها، فالقضية ليست فى اتفاق الدين أو اختلافه مع القوى الغازية إنما تعارض المصالح القومية والوطنية.

ويقترب «الراهب» من التراجيديا ومن بطولة المقاومة فى آن، إذ يتعين عليه أن يكفر عن خطأ قد ارتكبه باشتهاء مارتا:

ابانوفر: (ببصرزائغ) أنت لاتفهم ياآخيل، أنتم لاتفهمون (كأنه يكلم نفسه) نعم، نعم (ينظر الى الخاتم على بنصر ٥ الايسر) لابد من التكفير
.. انا خنت العهد.. نعم.. التكفير. أنا القربان فليقبل الله قربانى»

وبالفعل يسلم الراهب نفسه للموت طائعا مختارا ليفتدى مارتا وهنا يبتعد العمل عن التراجيديا بقدر ما اقترب منها، فالموت هنا يتجاوز معانى التضحية بالنفس الى معنى اكثر شمولية مثل بعث الوطن، مما يعنى ان «الحياة قادرة على أن تستمد عمق وجودها مألوفا وواقعا من ذلك المجهول واللا مألوف حياة وهو الموت (٥)». وهذا أهم ما يتميز به مسرح المقاومة، فعندما يغلق الابطال عقولهم عن فكرة الموت يضعون حدا للتراجيديا بالنسبة لهم.

ومن الواضح أن لويس عوض ينطلق من فهم مثالى للتاريخ، إذ ينظر الى مسيرته باعتبارها من انجازات الفرد المحارب، فالراهب وحده ودون الآخرين، هو الذى يتميز بالرؤية الثاقبة، والبصيره النافذه، وهذا ما يتأكد عندما قرر وهو رجل الدين الذى لايعى الامور الحربية كالقادة العسكريين أن يرسل قوات مصر الى ترعة نوكراتيس لحماية مصادر المياه، متخليا عن برج رأس التين، وتسقط الاسكندرية عندما لايأخذ العسكريون برأيه:

ابانوفر: أيها الحمقى انطلت عليكم خدعة دقيانوس دقيانوس. يائس من دخول رأس التين يائس بعد ثمانية أشهر من الحصار.. من الكر والفر.. دقيانوس يعرف انه لن يجد ثغرة الى المدينة الا اذا أفنى كل قواته وأفنانا. هو يهاجم البرج بشدة ليوهمنا أنه يطلب القصر فتحشد فيه كل رجالنا، والحقيقة انه يقوم بحركة التفاف حول المدينة..
أتعرفون اين قواته الأساسية الأن ؟ فى أبو قير وعند ترعة نواكرايتس وراء أسوار المدينة. خطته أن يقطع المياه عن قنوات الاسكندرية لنموت عطشا.. لنسلم أو نموت.. كيف لا أتخلى عن البرج

وإذا شئنا التعرض للقيمة الفنية للمسرحية، نستطيع أن نقول بأنها متواضعة للغاية، فالشخوص عباره عن رموز أو علامات، ونحن بالطبع لاممانع فى أن تعبر الشخصيات عن أشياء

خارجية وأن تصبح امتدادا لها وانعكاسا بشرط أن تنبض بالحياه وهو مالم يحدث فى الراهب فأصيبت المسرحية بالجفاف وصارت اشبه بالبناء الرياضى، فالشيخ مانيتون يرمز الى التاريخ، ويرمز الراهب الى الثورة، بينما ترمز العاهره الى الوطن، وهى تتطهر فجأة بفعل الثورة فقط وبلا مقدمات منطقية مما تتطلبها الدراما. والمرأة العاهر كذلاله على الوطن المحتل، رمز أستغل كثيرا جدا فى الأدب العالمى وخاصة فى مسرح المقاومه، واستعمله غالبية الكتاب فى مصر ممن انتهجوا شكل الاسقاط السياسى، فأستخدمه د. عبد العزيز حموده فى ابن البلد او الظاهر بيبرس، ود. محمد عنانى فى الغربان مجسدا فى الجاريه وكذلك نجده فى أهلا يابكوات فى الجارية ايضا .وكان السرد المبالغ فيه للوقائع التاريخية عاملا آخر من عوامل الضعف فى المسرحية. وقد وزع الدكتور لويس عوض هذا السرد على السنة الشخصيات فى المسرحية عملا بطريقة الكورس الاغريقى القديم والذى تجاوزه المسرح فى تطوره مما أصاب المسرحية بالاملال الشديد، هذا فضلا عن طول الجمل الحوارية وتكرار كلمات بعينها فى موقع واحد، وتصبح المشكلة فى الاداء التمثيلى لها.

اما من ناحية المضمون فقد وقعت المسرحية فى تناقض جوهرى وأصيل بجعلها الخلاص دينيا، وذلك عندما يتوحد فى مخيلة مارتا/ مصر البطل المخلص قسطنطين بالمسيح، نافية ما جاهدت فى سبيل تأكيده، فيما اشرنا اليه سابقا من أن الراهب حاول أن يرسى مفهوما للأمة على أسس قومية لادينية حين خرج على اجماع المجمع المقدس موافقته على زواج الوثنيين المصريين من المسيحيين المصريين وحين حكم بالموت على فيلامينة لفرارها مع جندى رومانى مع انه مسيحى، ثم ان الثورة من بدايتها الى نهايتها قد قامت على اكتاف كل المصريين من مسيحيين وغير مسيحيين.

ان الراهب فيما اعلم هى المسرحية الوحيدة التى كتبها الدكتور لويس عوض، وبالطبع لاتصبح مقياسا يعتدبه فى الحكم على مقدرته ككاتب مسرحى. وكنا نأمل أن تعقبها اعمال أخرى تثرى الحركة المسرحية المصرية وتكون موازية لثقل الدكتور لويس عوض فى ميادين البحث الادبى والتاريخى

مراجع

١- اوديت اصلان، فن المسرح، ج١، ترجمة : د. ساميه احمد اسعد (القاهرة مكتبة الانجلو المصرية ، سنة ١٩٧٠)، ص ١١٣

٢- غالى شكرى، ثورة الفكر فى أدبنا الحديث (مكتبة الانجلو المصرية) بدون تاريخ، ص ٩

٣- سعد ابو الرضا، الكلمه والبناء الدرامى (القاهرة: دار الفكر العربى، ط١، سنة ١٩٨١)، ص ٤٢

٤- لويس عوض، مسرحية الراهب (القاهرة : شركة الاعلانات الشرقية ، سنة ١٩٦١، ص ١٢٧

٥- المصدر نفسه.



صدر فى فى اول ابريل كتاب فؤاد زكريا

مقامرة التاريخ الكبرى: على ماذا يراهن جورباتشوف؟

ويصدر فى أول مايو د. أيمن الياسينى : الإسلام والدولة فى السعودية
ويصدر فى أول يوليو : الخطاب الساداتى / د. عبدالعليم محمد عبدالعليم

كتاب «الأهالى» سلسلة كتب شهرية تصدر عن الأهالى
رئيس مجلس الأدارة : لطفى واكد / رئيس التحرير : صلاح عيسى

لويس عوض يشهد

د. غالى شكرى



تشكل الصفحات التالية الفقرة الثانية من ثلاث فقرات حول «لويس عوض» فى كتابى «المثقفون والسلطة فى مصر».

وقد تعرفت على لويس عوض معرفة شخصية منذ ثلاثة وثلاثين عاماً. قبلها كنت قد قرأت مقدماته المعروفة لديوان «بلوتولاند» و«فن الشعر» لهوراس «برميثيوس طليقا» لشلى «فى الادب الانجليزى». وهى المقدمات التى ربطت بين الادب والمجتمع، وقد اثرت فى تكوين جيل كامل.

لويس عوض هو المفكر المشاغب منذ اخرجوه من عمله الاصلى كأستاذ جامعى. وهى الصفة التى يهواها اكثر كثيرا من اية صفة اخرى، حتى انه لقب نفسه فى احد كتبه ب«المعلم العاشر». ولكن لويس عوض عمل مشرفا على الملحق الادبى لجريدة الجمهورية، واشترك فى ذلك الوقت فى معركة التجديد ضد اساتذته القدامى من امثال العقاد وطه حسين. وفى اولى سنوات الوحدة المصرية السورية عمل استاذا فى

جامعة دمشق، ولكن ثروث عكاشة وزير الثقافة ارسل فى طلب تعيينه مديرا عاما للوزارة. وقد تسلم عمله الجديد بالفعل، غير انهم فى عام ١٩٥٩ اودعوه معتقل ابو زعبل.

لويس عوض له آراؤه التى لاتعجب الكثيرين من الحكام والمحكومين. ولكنه حريص على اعلان حريته فى التفكير والتعبير كلما أتيح له ذلك. وبعد ان خرج من السجن عاد الى الجمهورية ومنها الى الاهرام ليقود العديد من معارك الفكر الادبى. وقلّده الرئيس عبد الناصر وسام الاستحقاق من الطبقة الاولى.

وقد صدر للويس عوض حتى الأن مايقرب من الخمسين كتابا بين الترجمة والنقد الادبى وتاريخ الافكار. وعلى مدى العامين الأخيرين دخلت معه فى حوار متصل حول رحلة العمر الخصب. ولم يكن الحوار قد انقطع بيننا على مدى ثلاثة عقود. ولكن هذا الحوار الذى ادعوه بالمواجهة النقدية كان الهدف منه استخلاص«عينة» سوسيو ثقافية لتحليلها فى سياق العلاقة بين المثقف والسلطة فى مصر خلال ثلاثة عهود. ومن ثم فقد سألته عشرات الاسئلة التى اجاب عنها ، وقد سألنى بدوره عشرات الاسئلة التى كان حصادها هذه«الشهادة». وفيها احذف اسئلتى وابقى على اجوبته وحدها. لذلك فأننى مسئول عن صياغتها مسئولية كاملة، فالرجل لم يكن يتذكر مايشاء، وانما كان يجيب أولاً واخيرا على اسئلتى. واذا كنت قد حجبت الاسئلة وتركت صوته حرا طليقا، فان هذا لايعنى انه كان يملى على مذكرات بأيه حال. وانما هو حوار شئت ان اختفى منه على السطح. ولكن تساؤلاتى مضمرة فى اسلوب الجواب من جانبه، واسلوب الصياغةالنهائية من جانبى.

ولويس عوض ليس شاهداً محايداً، وانما هو طرف وصلت به الشهادة الى داخل الاسوار وراء الشمس، كما وصلت به الى وسام الاستحقاق من الطبقة الاولى وجائزه الدولة التقديرية. ولقد اردت بصيغة الشهادة أن نسمع الى الصوت الاخر» فى وضوح تام دون عائق من سؤال او اختلاف. ولذلك فنحن لانقرأ«مذكرات» بأى معنى من المعانى، وانما نقرأ«حوارا» و«مواجهة نقدية».

والحوار مع لويس عوض لم يكن سهلاً، لأن اغلب الوقائع معروفة للطرفين، وتفسيرها هو الذى يختلف. لذلك كانت الاسئلة. والعلاقة بين صاحب السؤال وصاحب الجواب هى العلاقة بين جيلين وتجربتين ووجهتى نظر.

غ . ش

قال أبي: لا للآداب

ولدت في الخامس من يناير (كانون الثاني) عام ١٩١٥ في شارونه مركز مغاغة محافظة المنيا (صعيد مصر). ومغاغة هي التي اعطت لمصر طه حسين، وشارونة هي التي اعطت لمصر يوسف الشاروني وأخوته : صبحي الناقد التشكيلي . ويعقوب الذي يكتب للأطفال. وكان من شارونه ايضا المربي العظيم يعقوب فام الذي تربت عليه اجيال. وشارونه هذه تقع في شرق النيل، وقد كانت عاصمة لمصر في زمن الانحطاط ابان الفترة الفاصلة بين الدولة القديمة والدولة الوسطى. وهناك آثار تدل على ذلك .

ولدت من أسرة متوسطة، اغلب ابنائها من المهنيين او كبار الموظفين. كان آخر منصب شغلة ابي في حكومة السودان هو باشكاتب مديرية. او ما ندعوه الان امين عام المحافظة.اما اغلب أقربائي فهم اطباء ومهندسون. وقلة منهم يشتغلون بالمحاماه والبعض في التعليم الثانوي والجامعي.

ابي كان وفديا سلبيا. بمعنى انه لا يشتغل بالسياسة، ولكن عواطفه كانت مع الوفد، وبالذات مع سعد زغلول. وبشكل عام كان معتدلا ، سمته المميزة في السياسة وغير السياسة هي العقلانية، وكان مثقفا كبيرا واسع الاطلاع يملك مكتبة كبيرة رفيعة المستوى حتى بمقياس. زماننا الحاضر. وفيها قرأت، وانا دون السادسة عشرة في الانكليزية تأملات باسكال وتأملات ابكتتس. وأعمال سينيكا غير المسرحية وبعض محاورات افلاطون. ومن الأدب قرأت بعض اعمال شكسبير وديكنز وادغار الان بو. وبعض هؤلاء كنا ندرسه في المرحلة الثانوية ولكني عرفتهم في مكتبة ابي الذي كان ضليعا في اللغة الانكليزية وقد ساعدنا ذلك، وحتى عيون الادب والفكر الفرنسي قرأتها اولا في هذه اللغة. وقد دهشت حين تقررت علينا رواية«البؤساء» مترجمة الى العربية في مائتي صفحة، بينما قرأتها في الف صفحة من الحرف الصغير مترجمة الى الانكليزية. واستنتجت من ذلك ان حافظ ابراهيم قام بتلخيص الزواية لا بترجمتها.

ولا أذكر أنه كان في مكتبة أبي مؤلفات عربية ولكني لاحظت انه كان يشجعنا على دراسة اللغة العربية، ويحضنا، انا وأخي الأكبر، على حفظ القرآن وعلى العكس من اخي كانت ذاكرتي قوية جدا، اما هو فقد وجهته ميوله العلمية الى



كان أبي وفديا سلبيا

الكيمياء والطبيعة، وتفوقت انا فى اللغات والآدب والتاريخ، ولكن ابى كان يحرضنا على التنافس بأن يمنح من يحفظ صفحة مثلا قرشين أو ثلاثة قروش، فكنت افوز دائما بسبب قوة ذاكرتي.

وفى العاشرة تقريبا كنت قد اجهزت على صناديق كاملة من روايات الخيال العلمى وروايات الخوارق التى كانت تذكى الخيال وتدفع الحاسة الأدبية الى التفتح، وفى المدرسة كانت المنتخبات اللغوية من القرآن والتراث العربى نثرا وشعرا من صميم البرنامج المقرر للحفظ والمطالعة ودراسة النحو والصرف والبلاغة، وبدأت فى هذه السن المبكرة انجذب الى ما فى التراث العربى القديم من جمال وقوة. وكانت وزارة المعارف تقرر علينا قراءات صيفية فتوزع علينا الكتب مجانا. ولم تكن هذه القراءات مادة للأمتحان، ولكنها كانت تقليدا يستهدف صقل الملكات الأدبية. ومن بين الكتب التى وزعت علينا فى الصيف كان كتاب«الايام» لطه حسين الذى لم يكن مقرراً علينا فى الدراسة، وربما كان ذلك فى صيف ١٩٢٨ او ١٩٢٩. وفى المدرسة قرروا علينا عام ١٩٢٦ تقريباً كتاباً عنوانه«التربية الاستقلالية» هو ترجمة فتحى زغلول لكتاب«اميل» لجان جاك روسو.

كان ابى قد استقال من حكومة السودان عام ١٩٢٢ وكان قد ارسلنى مع والدتى وأخوتى قبل ذلك حين كنت فى الخامسة الى القاهرة، لم يكن فى السودان تعليم حقيقى. وقد اقنعه اقاربى بأن المنيا هى المكان الطبيعى لبداية الرحلة التعليمية. لذلك امضيت المرحلتين الابتدائية والثانوية فى المنيا. وقد تعلمنا الانكليزية على ايدى الأساتذة الانكليز فى المرحلة الثانوية، اما فى المرحلة الابتدائية فكان يعلمنا هذه اللغة المصريون. وكانت الانكليزية هى اللغة الأجنبية- الأولى ولكننا تعلمنا فى الوقت نفسه الفرنسية كلغة اجنبية ثانية. وبالرغم من العناية المكثفة بالانكليزية فقد كان نظام التعليم متأثرا بفرنسا. كانت لدينا مثلا شهادة تسمى«الكفاءة» وهى تعادل شهادة«البريفيه» الفرنسية. كان هناك خمسة من المعلمين الانكليز واثنان من الفرنسيين.

وكانت أزمة البطالة فى اوروبا قد دفعت ببعض مثقفيها الى العمل فى المستعمرات كمصر. وحين عاد هؤلاء الى بلادهم كان بعضهم من اعلام الفكر والثقافة. وكان الروائى الفرنسى ميشيل بوتور«آخر العنقود» فقد علم فى المنيا. وحين زار مصر اصطحبته الى هناك فقد كان مهتما بما يسمى«عبقرية المكان».

وبالرغم من تفوقى فى اللغات والآداب فقد كنت خائبا فى الرياضيات والعلوم . لذلك كنت تلميذا متوسطاً على وجه العموم. وحتى فى اللغات والآداب كنت احتك احياناً بالأساتذة فى مناقشات. لأننى كنت اكتب بأسلوب غير تقليدى، فكنت ادافع عن حقى فى اتخاذ ما اراه من اسلوب. كنت انفر من النسق المعهود«صف يوماً مطيراً أو ما اشبه، وابتكر اسلوبا خاصا يستفز المعلم احيانا فينهرنى، وقد يعنفنى على اننى ابتعدت عن البيان او البلاغة العربية. وحينئذ كنت اقول له اننى اكره«الانشاء المحفوظ». وبالرغم من ذلك فقد كان المعلم غالبا ما يمنحنى درجات جيدة.

لقد دخلت المرحلة الثانوية عام ١٩٢٦ وكنت فى الحادية عشرة، وبدأت حينذاك اقرأ لعباس محمود العقاد كتابه«الفصول» والمراجعات و«ساعات بين الكتب» و«المطالعات» ثم«ابن الرومى» و«سعد زغلول» والى جانب ذلك كانت مسرحيات شوقى حديثه العهد فقراتها ايضا. قرأت كتاب«المنتخب» المكون من خمسة اجزاء، وهو كتاب عظيم فى التعليم والتذوق. كان ذلك بداية تكوينى الأدبى العربى حيث قرأنا «الأدب الصغير» و«الأدب الكبير» و«ادب الدنيا والدين».

كنا ندفع مصروفات دراسية، حوالى العشرين جنيها فى العام، ولكن نأخذ الكتب مجاناً، كان مجتمعا طبقيا بطبيعة الحال، ولم تكن فكرة الدراسة المجانية قد اختمرت فى الوجدان العام.

كان يزاملنى فى المدرسة عبد الحميد عبد الغنى، وهو عبد الحميد الكاتب، وكنا نصدر معا مجلة اسمها «الاخاء» احرر فيها بتوقيع «العقاد الصغير» وكان والده الشيخ عبد الغنى هو الذى يعلمنا العربية فى المدرسة. وكان رجلا طيبا. ولكنه لسبب ما، كان على علاقة بالأحرار الدستوريين ومن الأمور ذات الدلالة ان عبد الحميد- بين الطلاب- كان مع ابن مدير المديرية (المحافظة الآن) وحدهما، ينتميان الى الأحرار الدستوريين (حزب الصفوة من كبار الملاك فى ذلك الوقت). وأن يكون ابن المدير (المحافظ) العزبى باشا حرا دستوريا، فانه بدا لنا من طبائع الأشياء، اما ان يكون ابن شيخ اللغة العربية كذلك، فلم نفهمه، وكان عبد الحميد، متحمسا لطه حسين والمازنى. وقد اتفقنا على ان اشترى كتب العقاد والمنفلوطى وغيرهما. ممن يكتبون فى «البلاغ الأسبوعى» صحيفة الوفد كمحمد السباعى ولطفى جمعة. اما هو فيشترى كتب طه حسين وابراهيم المازنى وجريدة «السياسية الاسبوعية» صحيفة الأحرار الدستوريين التى كان يرأس تحريرها اديب كبير أيضا هو محمد حسين هيكل باشا رئيس حزب الأحرار الدستوريين.

وفى ذلك الوقت كنت قليل الاكتراث بطه حسين بسبب عدائه للوفد، ومن المفيد الاشارة هنا ايضا الى ان الشيخ على عبد الرازق صاحب . كتاب «الاسلام وأصول الحكم» كان ينتمى كذلك الى حزب الأحرار نفسه، الا ان كتاب «فى الشعر الجاهلى» وكتاب «الاسلام واصول الحكم» اثارا معارك فكرية هامة. كنا ننظر الى امثال هؤلاء الناس على انهم مهادنون للأنكليز. وكانت النتيجة اننى تأخرت فى اكتشاف حقيقة طه حسين الى مابعد المرحلة الثانوية وخروجى من فلك العقاد. وكنت قد بلغت الرابعة عشرة تقريبا حين دخلت بين عامى ١٩٢٩ و١٩٣١ منطقة سلامة موسى.



سلامة موسى علم جيلاً كاملاً من الراديكاليين المصريين

وكان حماسى للعقاد قد بلغ ان اذهب الى محطة المنيا مرتديا الجلباب فى التاسعة مساء، فما ان يصل القطار الذى يحمل «البلاغ الاسبوعى» حتى اتناول نسختى على الفور خشية نفادها. كان محمد محمود باشا قد عطل دستور ١٩٢٣. وكان العقاد يكتب فى مقاله السياسى سبابا بذيئا

ضد رئيس الوزراء الدكتاتور. وكان هذا السباب يرضى مشاعرنا المعبأة ضد حكومة الطاغية. وكنت كما قلت لك اوقع فى مجلة المدرسة باسم«العقاد الصغير» وقد حجب هذا الانحياز السياسى طه حسين. وكان عبد الحميد الكاتب هو رئيس تحرير المجلة.

وكانت السبورة نفسها تتحول احياناً الى جريدة حائط.

اول مانشرته فى حياتى فى مجلة مطبوعة كان فى مجلة«الانذار» التى اصدرها صادق سلامة فى المنيا. كنت فى الرابعة عشرة تقريبا حين كتبت قصة قصيرة اسمها«الحب الاول» وكأى اديب ناشئ كنت سعيدا جدا بقصتى، وقد ذهبت بها الى صادق سلامة الذى نشرها فعلاً بعد يومين، وهى مجلة اسبوعية، فأخذت العدد فى منتهى الغبطة وجريت الى أبى مبتهجا بأنه سيقرأ لى شيئا باسمى مطبوعا وفوجئت بأبى يصفعنى على وجهى غاضباً يقول :«كيف تنشر عند رجل سئ السمعة ؟» وراح يحكى لى ان جريدة«الانذار» هذه قائمة على الابتزاز الاخلاقى بما تنشرة من فضائح لبعض«الوجهاء» الذين تهددهم فيدفعون لصاحبها، وكان اسمها تعبيرا صريحا عن مضمونها. ولم انشر طبعا فى هذه المجلة بعد ذلك. ولكنى ثابرت على تأليف وترجمة العديد من القصص. وكلها ضاع للأسف.

وفى تلك الفترة درست ادجار آلان بو وفيكتور هيغو وترجمت لهما، وكنت ماازال فى المرحلة الثانوية. ولكنى بعد ان حصلت على البكالوريا نشرت بعض ما ترجمت من قصص بو فى«كوكب الشرق».

ولكن سلامة فتح لى افاقا جديدة، واقتربت بسببه من العلوم. قرأت وتابعت كل ما يكتبه فى نظرية التطوير والعقل الباطنى والاشتراكية. وكنت اردد ما اقراه حتى ان معلما انكليزياً اسمه سوينبرن قال امام جميع التلاميذ اننى التلميذ الشيوعى الوحيد فى المدرسة. ولم يكن يدرى اننى اردد كلمات سلامه موسى. ولم يكن سلامة موسى نفسه شيوعياً وانما كلن اشتراكياً فتح لى عالما جديدا من الافكار وطرق التفكير، وقد علمنى الشئ الكثير. واعتقد انه علم جيلاً كاملاً من الراديكاليين المصريين، وان اثره فيهم لا يمحى، بمحاضراته ومقالاته ومواقفه وكفاحه.كان نموذجا فريدا بين قادة الفكر المصرى. والغريب ان سوينبرن بقى الى مابعد الثورة، وقد حوكم بصفته جاسوساً وأبعد إلى بلاده.

سلامة موسى تسبب لى فى ازمة فكرية عنيفة، لان العقاد بشراسته الوطنية وعدائه للملك فؤاد كان يستهوينا تماما. وقد انقلب الى النقيض عام ١٩٣٥ حين انفصل عن الوفد . ولكننا وجدنا فى سلامة موسى الوطنية التى تشفى غليلنا. والنظرة ا لاجتماعية التى نبهتنا الى ضرورة وأهمية التغيير الاجتماعى. وقد نرى الان هذه الجهود فى حجمها الطبيعى كأفكار غير كافية، ولكنها فى زمانها كانت بالغة الأهمية.

حصلت على البكالوريا وجئت الى القاهرة عام ١٩٣١ حيث«اكتشفت» طه حسين. وكان اسماعيل صدقى باشا قد عطل دستور ١٩٢٣ وفصل دستوراً على مقاسه اسماه دستور ١٩٣٠ وكون حزباً ورقيا اسماه حزب الشعب. وقد عمت المظاهرات انحاء البلاد. وكانت فترة عصيبة فى تاريخ البلاد.

قدمت اوراقى الى كلية الآداب، ولكن ابى كان مناهضا لهذه الفكرة لأنه لم يكن يريد لى ان اكون اديباً. وكانت صورة الاديب عنده هى صورة العقاد وطه حسين، حيث ان الادب لايطعمها خبزاً فيلجأن الى خدمة الأحزاب السياسية. وهكذا من اجل«لقمة العيش» يكتبان فى السياسة كلاماً لا يؤمنان به احياناً. وكان رأيه ان ادخل كلية الحقوق لاتعلم مهنة اربح منها رزقى فالادب

كما رآه ليس مهنة. او هو مهنة تؤدى الى التسول، ولكنى كنت احب الأدب حبا لا أملك القدرة على التخلص منه فقررت أن اخدع أبى. قدمت طلبا الى كلية الآداب، وكان عميدها طه حسين قبل اخراجه من الجامعة. وقدمت طلب مجانية، وقلت اننى حين لا اطلب نقوداً من ابى وأدرس الأدب أربع سنوات، دون علم أبى، ربما يغفرلى بعد ذلك. ولكنه تفكير صبيانى، فلجنة البحث فى المجانية كتبت الى والدى تطلب سداد القسط الاول حتى تنتهى من النظر فى طلب المجانية. وبالطبع، فقد كانت اللجنة تابعة لكلية الآداب. وهكذا فوجئت به وقد جاء الى القاهرة- بعد شهرين من الدراسة- يسألنى ماذا فعلت، ولم اكن اكره الحقوق بسبب دراسة القانون، وانما ايضا بسبب سمعة المحامين انذاك، بالرغم من انه قد برز منهم السياسيون والوزراء والكتاب. ولكن نسبة كبيرة منهم احيطت بشائعات غير كريمة . قال لى ابى : لا للآداب، باختصار. وذهبنا بالفعل الى الجامعة لنسحب الأوراق من كلية الآداب، واتجهنا الى كلية الحقوق. وكان الموعد الاخير للتقديم انتهى، فقال لى انه سمع ان ابواب كلية التجارة (مدرسة التجارة العليا فى ذلك الوقت) ما زالت مفتوحة. ودخلت«التجارة» فعلا، ولكنى كنت اقفز من الشباك الى الشارع حيث كانت القاعة فى الطابق الأول. وكان والد الشاعر«الراحل» فؤاد حداد، اللبنانى الأصل، هو استاذ المحاسبة، ولكم كنت اكره العلم الذى يتطلب جمع الأرقام الكبيرة عدة مرات فى دقيقتين مثلا. وفى يناير (كانون الثانى) عام ١٩٣٢،اى بعد شهر واحد امضيته فى مدرسة التجارة العليا، سافرت الى المنيا فسألنى الوالد: كيف الحال؟ قلت له سئ. استفسر: لماذا؟ فأجبت: لان الدراسة لا تعجبنى، سألنى عما اذا كنت احب البقاء فى البيت فقلت: نعم.

وقد تصورت اننى سأنتظر العام الجديد للالتحاق بكلية الآداب، ولكنى فوجئت، حين ازف الموعد فى صيف ١٩٣٢، بأن المناقشات تبدأ من جديد حول الآداب والحقوق. ولما لم يقتنع خرجت من البيت وذهبت الى الاسكندرية. وكان اخى يعمل«معاون محطة العلمين» فأقمت عنده بين«البنسيون» فى الاسكندرية وعمله فى المحطة، عدة شهور، وكانت والدتى، خلال هذه الفترة تبكى من اجلى، فجاءوا وصالحونى على وعد بأن ادخل كلية الاداب وعدت، ولما جاء الموعد لتقديم الأوراق فى العام التالى عادت المناقشة من جديد فهربت من البيت مرة أخرى. وقلت لنفسى اننى لم اعد صغيرا لأذهب الى اخى، وانما سأعمل، وبدأت اكتب واترجم وأنشر فى«كوكب الشرق»



لم أرتح إلى دراويش العقاد

ومجلة«النهضة الفكرية» التى يرأس تحريرها محمد البنان، وهو ازهرى كان مبعوثاً الى فرنسا وعاد، نشرت القصص المؤلفة والمترجمة والنقد الأدبى. وأذكر اننى كتبت حينذاك مقالا اوازن فيه بين العقاد والدكتور جونسون.

يمكن القول اننى فى اكتوبر (تشرين الأول) عام ١٩٣٢ استقللت بشخصيتى واقمت فى القاهرة. وحدث ان قابلت«بلدياتى» يعقوب فام الذى بادرنى بالسؤال: لماذا لاتتردد على جمعية الشبان المسيحية؟ كان سلامة موسى يحاضر اسبوعيا هناك، يعرض كتباً ويحلل افكاراً وينير العقول. ذهبت فعلاً، وعرفنى يعقوب بسلامة موسى. وكانت فرصتى عظيمة بالتعرف على هذا الرجل العظيم. ولم اجد فارقا يذكر بين كتاباته وشخصيته. وبعد ربع ساعة فقط استخرجت لى بطاقة عضوية دون ان ادفع رسم اشتراك، استعير بمقتضاها الكتب واحضر المحاضرات والندوات واشارك فى المناقشات. وكثيرا ماكان يعيرنى الكتب من مكتبته الخاصة. وهو الذى وجهنى الى قراءة برناردشو و.ه.ج.ولز كان رجلا مرتب التفكير وهادئا على عكس العقاد الذى كان صاخبا حاداً فى تناول الأخرين.

كنت قبل ذلك بعام كامل (أى فى اكتوبر- تشرين الأول١٩٣١) قد اتصلت تليفونيا بالعقاد لأستأذنه فى حضور ندوة الجمعة التى يقيمها. وهناك وجدت عبد الرحمن صدقى وطاهر الجبلاوى واخرين ممن لم اكن ارتاح اليهم ولا الى أحاديثهم. وكان العقاد هو الوحيد الذى احترمه فى هذه المجموعة، وكانت مكتبته كبيرة على نحو يلفت النظر، ولكن ليس الى الدرجة التى يشيعها دراويشه. وعلى اية حال، فالفرق كبير بين الثقافة الكمية والثقافة الحقيقية حيث يمكن لمائة كتاب منتقاة ان تفضل الفى كتاب. وبدأت اقلل من ترددى على العقاد بعد حوالى سنة. وكنت استمع الى ما يقال دون المشاركة فيه، وكان رأيى سيئا فى حوارييه، ولكنى انقطعت عنه نهائيا بعد انفصاله عن الوفد عام ١٩٣٥ وانضمامه الى الحزب السعدنى. ورغم ذلك فقد ظللت احترمه لماضيه الذى انتهى بكتابه عن سعد زغلول.

وفى سنة ١٩٣١ ايضاً التقيت بطه حسين. اى اننى قابلت طه حسين والعقاد قبل ان ارى سلامة موسى. وهو الذى وجهنى الى قراءة دوستويفسكى وتولستوى وتشيخوف. ومن الامور التى قد لا يعرفها البعض ان سلامة موسى ترجم عام١٩١٢ تقريباً بعض الفصول من«الجريمة والعقاب».

عامان اذن امضيتها بعد البكالوريا قبل الالتحاق بكلية الآداب. كانت والدتى شديدة القلق على حتى كانت المصالحة الاخيرة بينى وبين ابى على اساس الا ارتزق من الأدب، وان ادخل كلية الآداب بهدف العمل استاذا فى الجامعة، فهذه مهنة محترمة كما قال، وأظنه كان بعيد النظر وكان يفكر تفكيراً راقياً لا يريد لى ان اصاب بأى خدش اخلاقى، ولعل هذا هو الدرس الرئيسى من هذه المحنة، فلم يكن ابى ضدى ولم يكن على خطأ، وانما كان يحمينى من أية شبهة او زلل، ولو على حساب رغباتى وموهبتى، ولعل هذه الحساسية الاخلاقية المرهفة لدرجة التزمت، وايضا الوطنية الشديدة من اهم ما ورثته عن ابى.

ودخلت فعلا كلية الآداب، واصبح ترتيبى كما قررت، الأول دائما بين عامى ١٩٣٣ و ١٩٣٧ حيث اوفدتنى جامعة القاهرة الى جامعة كمبردج فى بعثة.

فى الجامعة اتقنت اللغة الانكليزية وقرأت الكثير من اصول المؤلفات الفكرية والأدبية التى ترددت عند العقاد أو سلامة موسى. وكان بعض الأساتذة الانكليز من العقلانيين وكان احدهم ماركسيا، والتحق آخر بالجمهوريين الاسبان ضد فاشية فرانكو وهكذا

وكنت منذ البدء معادياً لافكار احمد حسين وحزبه«مصر الفتاة» بالرغم من انني ساهمت في توزيع بطاقات«مشروع القرش». ولكنني شعرت في وقت باكر جدا بخطورة هذه الجماعة، مشروع القرش استقبلناه على اساس انه مشروع وطني، ولكن قلة الخبرة أو غير ذلك من اسباب لم يحقق المشروع اهدافه.

كانت التنظيمات شبه العسكرية التي يخلقونها على هيئة كشافة وجوالة وقمصان خضر، والعلاقة مع احمد حسنين ومن ثم مع الملك، كل ذلك كان يحذرني من هذه الجماعات، ولاننسى هنا ان هذه هي الفترة التي تكونت فيها جماعة الضباط الاحرار الذين قاموا بالثورة، وفي احضان هذا المناخ تربوا سياسياً ويتضح من افكارهم السياسية بعد وصولهم الى السلطة انهم تأثروا بهذه الأفكار الشمولية في الثلاثينات، وتدلنا مذكرات عبد اللطيف البغدادي مثلا على هذا التاثر، بحسني العرابي المرتد عن الشيوعية والذي اقترب من النازية لدرجة الاقامة فترة في برلين، وهناك ايضا عزيز المصري بأفكاره وحركته السياسية المعروفة وعلاقتة بأنور السادات.

وبأستثناء خالد محي الدين ويوسف صديق اللذين تأثرا باليسار المصري، وثروت عكاشة الذي تأثر بالرومانسية والذوق الفني الرفيع، فان الاخرين جميعا تاثروا بأفكار مصر الفتاة والحزب الوطني والأخوان المسلمين، وأنا اتكلم عن مرحلة التكوين في الثلاثينات، لاشك في ان دخول خالد محيي الدين الجامعة، وكذلك ثروت عكاشه، كان من العلاقات المميزة لنوعية ثقافتهما.

كدت أقتل على كوبري عباس

كنت شخصيا شديد اليقظة منذ اول الثلاثينات بخطورة النازية، ولم يكن المصريون يهتمون كثيرا، أو لعل بعضهم تعاطف مع المانيا، بعتبارها عدوة بريطانيا، وكان البعض يقف مع الانكليز عن خوف او انتهازية، لكن اليسار المصري وقف ضد النازية عن ايمان وقناعة، ولم يتغير موقفه من الاستعمار لحظة واحدة.

ومن الغريب ان الأفكار الشمولية التي هزمت في الحرب فوق السطح، كانت تجد لها في مصر مسارات ملتوية تحت الارض، شأنها في ذلك شأن التيارات الدينية التي لم يحدث ان شاركت في السلطة ولكنها دائما كانت تجد المأوى تحت الارض. اثناء ذلك خاطبت قطاعات في المجتمع المصري غير واضحة



كنت منذ البدء معاديا لأفكار احمد حسين وحزبه (مصر الفتاة)

المعالم وغير مشاركة فى الحياة السياسية، وهذه القطاعات هى التى تسلمت السلطة فى ١٩٥٢، واذا بنا أمام تحالف فكرى- سياسى بين التيار الدينى والحزب الوطنى والى حد ما مصر الفتاة، اما اليسار فلم يبق منه احد بعد مارس (آذار) ١٩٥٤. ولذلك تدهش من الفوضى الفكرية والفوضى العملية التى رافقت ثورة يوليو بدءاً من رجالها الذين لا يجمعهم خط واحد، وانتهاء بأفعالها الشديدة التناقض. الثلاثينات فى اعتقادى هى الجذر البعيد لهذه الفوضى. فالبعض كان مفتونا بهتلر، والبعض بفكرة الخلافه، والبعض الثالث بكمال اتاتورك فى وقت واحد، ولست اجد تفسيرا لذلك الا فى تلك المرحلة التى عشتها ابان الثلاثينات.

اما انا فكنت اعانى من البلبلة بطريقة اخرى هى التناقض- داخليا- بين العقاد وسلامة موسى وطه حسين، فقد تواجد الثلاثة معاً وقد احطتهم بدرجة عالية من التقدير. هكذا وجدتنى حيناً رومانسيا يترجم شلى، وحينا عقلانيا ديكارتيا وحينا ثالثا يساريا اوروبيا من القرن الماضى.ولكنى فى هذه الفترة لم اكن مطالبا بأية صيغة توفيقية بين الينابيع الثلاثة، اذ كنت لا ازال فى مرحلة التلقى.

فى عام ١٩٣٥، كانت هناك انتفاضة، وكدت اقتل فى مظاهرة كوبرى عباس، وكانت قد تفجرت بعد تصريح هور. كانت المسألة الوطنية والدستور قضية واحدة لا تتجزأ لذلك اتحدت فى المظاهرات المطالبة بالجلاء والمطالبة بالديمقراطية وكذلك وحدة وادى النيل، وحدث اننا لاحظنا الملك فواد يتراجع، وان النحاس تشتد قبضته ومن ورائه الجماهير، وكان الوعد بعودة الدستور، واقيلت وزارة عبد الفتاح يحيى، وجاءت وزارة توفيق نسيم وقد تلقى الشعب هذه التغييرات والوعود بارتياح، ولجأ المثقفون الى الانتظار، شهراً وراء شهر، ولا يعود الدستور، ولم يكن الامر ليحتاج الى اكثر من مرسوم ملكى يلغى دستور صدقى، ١٩٣٠ ويعيد العمل بدستور ١٩٢٣. وكان رأينا فى توفيق نسيم انه رجل سيئ، ولم نكن قد نسينا من ذاكرة الطفولة فى العشرينات كيف خاصم الوفد وهو الذى دافع عن حقوق الملك فى دستور ١٩٢٣ فقد كان رئيس الوزراء اثناء اعداد هذا الدستور عام ١٩٢٣ وكان البلاط الملكى يوجهة الى تخريب دستور ١٩٢٣ الذى صاغته لجنة الدستور فى صورته الأصلية صياغة ارقى كثيرا مما اليه بفضل تلبية نسيم باشا لرغبات الملك. ومع ذلك، فحتى هذا الدستور المخرب كانوا يعطلونه، لقد نص هذا الدستور مثلا على انه«منحة من الملك» وعلى حق الملك فى اقالة الوزارات وحل البرلمان. هكذا كنا نكره توفيق نسيم. ولكن صدقى باشا كان يطارد النحاس من مدينة الى أخرى، وهو الذى اغوى من حاول قتله بالسونكى فتلقى الضربة سينوت بك حنا ومات.

ومن اجل الوصول الى معاهدة بين مصر وبريطانيا بدأت مناقشات فى مجلس العموم البريطانى انتهت بوزير الخارجية السيد صامويل هور أن صرح بأن العلاقة بين مصرو انكلترا ستستمر طالما ان هناك امبراطورية بريطانية، وهو يقصد ان احتلال بريطانيا سيستمر. هذا التصريح الهب الشعور الوطنى فخرجنا فى مظاهرة تطالب بسقوط هور وتوفيق نسيم وعودة دستور ١٩٢٣. وهذه المظاهرة التى اشتركت فيها بلغت حداً كبيراً من الضخامة، فقد خرجنا نحن طلبة الآداب من الحرم الجامعى وانضمت الينا الهندسة ثم الزراعة، وكان المفروض اننا نعبر كوبرى عباس لنأخذ كلية الطب من القصر العينى، ولما وصلنا الى الجيزة عبرنا كوبرى عباس الى قرب نهايته تقريبا حين شعرنا بحركة غير عادية اذ انهم يفتحون الكوبرى. وكان هذا هو الكمين الذى اعدته وزارة الداخلية للطلاب، اى يتركوننا نعبر ويحاصروننا بين الجيزة والروضة، ثم يفتحون الكوبرى، وتنفرد كل مجموعة من الأمن بمجموعة من الطلاب. وهذا ما حدث. فتحوا الكوبرى اذن

وقفز البعض وسقط آخرون فى النيل والبعض اتجه ناصية الجيزة والبعض الآخر فى اتجاه الروضة وكنت شخصيا قد وصلت قرب نهاية الكوبرى ففوجئنا بعشرات من الجنود والضباط والكونستبلات المصريين والانكليز، بعضهم اطلق الرصاص من المسدسات والبعض الآخر من البنادق والبعض الثالث كان يضرب بالهراوات، سقط من الطلاب جرحى وقتلى، فقد لقى ثلاثة مصرعهم من طلقات الرصاص، احدهم من كلية الاداب هو عبد الحكيم الجراحى والاخر من كلية الزراعة هو عبد المجيد مرسى، والثالث ربما كان اسمه عفيفى من دار العلوم.

بالنسبة لى فقد كنت اخجل من الجرى، ولا احب ان ابدو ضعيفا، فقلت ان الجرى عيب واننى سأمشى بتؤدة كأن الامر طبيعى وسأجازف، وفعلا كان لهذا التفكير نتيجة ايجابية فلم يشعر البوليس بأننى احد طلاب المظاهرة، بل ربما تصورت الشرطة اننى احد رجال الامن السرى لأنه من غير المعقول ان يمشى طالب بهذا الهدوء. وما ان اعبرت الى الجهة الأخرى حتى ركبت تراما فارغا من الركاب، وقد نقل الطلاب الجرحى الى مستشفى القصر العينى.

وعندما اقبلت معاهدة ١٩٣٦ كان موقفى هو القبول واللعنة، أى نقبلها ونلعنها، فلم اكن واثقا فى العهود التى نصت عليها المعاهدة، وقد استأت من الدفاع الحار للوفد عن هذه المعاهدة حيث كان قد بالغ فى وصفها بوثيقة الشرف والكرامة. لقد اثمرت بعض النتائج الايجابية فى الحياة السياسية المصرية، ولكنها احتوت على عدة ثغرات. واصبح للمعاهدة انصارها وخصومها. اما انا فكنت متحفظا. وقد دخلت فى حوار مع احد اساتذتى هو كريستوفر سكيف (وكان استاذ الشعر والدراما فى كلية الاداب) وكان يحاول اقناعى بأن بريطانيا ستجلو عن مصر بعد عشر سنوات حسب نصوص المعاهدة التى يقول احدها باعادة النظر فيها بعد هذه السنوات العشر، ولست انسى هذه الجلسة العاصفة مع سكيف. وكنا حوالى عشرة من الطلاب. قلت له انكم تكذبون كثيراً فما الذى يحدث اذا لم تخرجوا بعد عشر سنين؟ وحينئذ، قال لى عبارة شديدة الغرابة والاثارة هى : سيكون ذلك خطيئة ضد الروح القدس. وكانت هذه كلمات رجل لايملك شيئا يقوله، ولم اتمالك نفسى من (الشخر) تقريباً. ولازال صوته فى اذنى الى الآن، وهو يحاول استغفالنا بهذه الرموز التى لا علاقة لها بالموقف اطلاقاً.



هل يستطيع اسماعيل صبرى عبد الله او فؤاد مرسى أو محمد سيد أحمد أن ينقودوا العمال والفلاحين؟

اشتغلت «ناضورجى» لشهدى عطية

من احداث ١٩٣٥ البارزة عودة طه حسين الى الجامعة بعد«طرده» منها على وجه التقريب. وكان يسكن فى مصر الجديدة حينذاك. ولما عرف الطلاب موعد عودته انتظروه حتى خرج من سيارته وحملوه على الاعناق الى كلية الآداب. وكان عميدها منصور فهمى. وقد شاركت فى الاستقبال، وكان رأى الطلاب هو ادخاله الى غرفة، العميد، اما هو فطلب منا مصاحبته الى قسم اللغة العربية، ساعة كاملة من الهتاف بحياته، وانتظرنا ان يأتى منصور فهمى لتحيته، فانقلبت المظاهرة ضده.

هذا مشهد لا انساه. يجب ان نتذكر ان طه حسين فى ذلك الوقت كان قريباً من الاحرار الدستوريين، ولكن المشهد الثانى الذى لم احضره عام ١٩٣٨ فقد قرأت عنه فى الصحافة الانكليزية بعد سفرى الى بريطانيا، قرأت ان الطلاب هجموا على مكتب طه حسين واعتدوا عليه، لم يكن الكلام واضحاً فلم افهم معنى الأعتداء وهل هو السباب البذئ ام التطاول بالايدى.

اقول هنا اننى فى اثناء وجودى فى كلية الأداب، اى قبل السفر الى انكلترا، كنت شديد الارتياب فى الطقس السياسى. كان الذين يحملون الدعوة الى«جبهة وطنية» توقع على المعاهدة من خصوم الوفد مثل على ماهر وعلى الشمسى. وكان الانكليز حريصين على أشراك كل من يتوسمون فيه اى مستقبل سياسى فى التوقيع على المعاهدة.

وتعددت المظاهرات المتناقضة. مظاهرة ضد تعليم البنات. ولم يكن عددهن كبيرا فى الجامعة منذ نصف قرن، واكثريتهن كن يتعلمن فى كلية الأداب، ومن التقاليد ان يفتتح عمداء الكليات العام الدراسى بمحاضرة. كنا نجتمع فى المدرج ٧٨ وهو المدرج الكبير على يمين الداخل الى كلية الآداب. وكنا فى أوائل العام حين وقعت احدى هذه المظاهرات. دخل علينا طه حسين وخطب فينا قائلا:

لايضير البحر امسى زاخراً
ام رمى فيه غلام بحجر.

وهو بيت ركيك من الشعر السخيف وغالبا من أنشائه، لكن «الرسالة» وصلتنا، فهو يقصد الغمز من هؤلاء الداعين الى عودة المرأة الى البيت، وقام الطلاب يصفقون ويهتفون، فما كان منه الا ان استطرد: «اغزوهم قبل ان يغزوكم، فوالله فما غزى قوم فى عقر دارهم الا ذلوا». وكان ذلك تحريضا لطلاب الأداب على طلاب الحقوق الذين قاموا بالمظاهرة. كان عدد الطالبات فى الحقوق قليلا جداً. ولكن التظاهر وصل الى حد الايذاء البدنى، فكان طه حسين قد استهول من طلاب الحقوق ان يطردوا الطالبات، وكأنه اراد ان يستحث فينا مواجهة الموقف. طلاب الأداب كانوا مسالمين فى العادة، أما طلاب الحقوق فكانوا يجيدون الخطابة والشغب. تدعمهم الاحزاب السياسية.

كانت ترتيبى الاول فى جميع سنوات الدراسة. وكان تفوقى على بقية زملائى كبيراً لدرجة ان المسافة بينى وبين الثانى كانت بفرق ٢٥ فى المائة، اى انه حصل على ٦٢ فى المائة وحصلت انا على ٨٧ فى المائة. بسبب هذا التفوق اوفدتنى الجامعة فى بعثة لدراسة الادب الانكليزى فى كيمبردج.

اعتقد ان كتابى«مذكرات طالب بعثة» يشمل على اغلب احداث تلك المرحلة، وقد اهديته الى«واهبة السعادة» وهى مادلين برنيه التى تعرفت عليها فى الطريق من فرنسا الى انكلترا على ظهر المركب حيث اصيبت بدوار البحر فساعدتها، وتطورت العلاقة الى قصة حب تدرى بها زوجتى التى حكيت لها كل شئ قبل الزواج، ومادلين برنيه موجودة فى ديوانى. وقصيدة«الحب فى سان

لازار» فيها جملتان تقول احداهما:

«قبلت يدها قبلة دامت من بونتواز الى باريس، وهى ايضا «ميمى» فى السونيتات. وعندما ذهبت الى فرنسا عام ١٩٤٦ عرفت انها ليست فى باريس وانما فى بوردو، وقد سافرت اليها واكتشفت انها مخطوبة وستتزوج فانسحبت من حياتها نهائيا.. حتى اننى كنت امزق رسائلها لى وقد بلغت العشرين.

ثم تعرفت على زوجتى فى عيد الحرية (١٤ تموز- يوليو ١٩٤٧). وكنا نرقص تحت تمثال اوغست كونت فى ساحة السوربون (الحى اللاتينى). وكان شاهدا زواجى مصطفى صفوان وبكر حمدى سيف النصر.

كنت قد عدت الى مصر عام ١٩٤٠ فى المرة الأولى، ومن الطبيعى ان اعمل فى جامعتى التى اوفدتنى للدراسة فى انكلترا. فوجئت ب«سكيف» وهو يقول لى انه ليس هناك «جدول» لى. كان هو رئيس قسم اللغة الانكليزية وادابها، وهو الذى يوزع «الجداول» على المدرسين والاساتذة. قلت فى نفسى: ليكن فانا باحث واستطيع البقاء فى منزلى. وذهبت الى احمد امين عميد الكلية آنذاك، ورويت له ما حدث من سكيف دون تعليق من جانبى ولا من جانبه.

واخذت سيارة اجرة وتوجهت الى وزارة المعارف، وكان طه حسين مستشارها الفنى. وربما كان نجيب الهلالى هو الوزير، لا اذكر، سألنى الدكتور طه: ماذا فعلت؟ فحكيت له موجزاً عن البعثة وما انجزته ثم عودتى ومقابلتى لسكيف واحمد امين. حينئذ طلب الرجل من سكرتيره فريد شحاته ان يصله باحمد امين، ونفذ فريد الطلب، وامسك طه حسين بسماعة التليفون وقال لاحمد امين: انا عندى الان لويس عوض، قل لسكيف ان «يبطل لعب» متشكر ووضع السماعة.

هكذا نستطيع ان نتخيل موقف الانكليز وحجم طه حسين الذى التفت الى قائلا: اذهب الآن الى الجامعة وقابل سكيف وذهبت فعلا، وفوجئت ب«سكيف» يستقبلنى بالاحضان ويعطينى الجدول. انها تجربة فريدة فى حياتى لا انساها. كانت حياتى فى بريطانيا ومراسلاتى مع سكيف وغيره قد أفهمت الجميع اننى افكر تفكيرا مستقلا وصل بى الى معسكر مختلف والحقيقة ان تربيتى الأولى ونشأتى السياسية والحركة الوطنية المصرية، كلها كانت الاساس الذى وضعنى فى معسكر الشعب منذ البداية. ولم تزدنى الحياة الفكرية فى بريطانية الا اصرارا على مكافحة الاستعمار، ولاشك فى ان هذه الامور



التخلف العام كان يجعل من الثقافة الرفيعة نشاطاً تقدمياً

كانت واضحة فى ذهن سكيف وهو يعاملنى على النحو الذى عاملنى به فور لقائى به بعد العودة. ومن الغريب اننى استفدت من هذا الرجل ثقافيا حتى اننى أهديته احد كتبى، ولكن اعترافى بفضله فى التعليم شئ وموقفه منى بسبب ارائى شئ اخر.

فى كيمبردج رأيت الشعراء الكبار اودن وستيفن سبندر وسيسل دي لويس وهم يأتون الينا ويحاضرون فينا، واذكر مناظرة فى اتحاد الجامعة عنوانها «الامبراطورية البريطانية تهديد مستمر لسلام العالم». وكان المشاركون فى المناظرة من كبار المفكرين والاساتذة، بالاضافة الى الطلاب. هذا الجو من الحرية الفكرية كان له اثره فى ترسيخ بعض المعانى التى يصعب اقتلاعها. وهو نفسه ماحدث لزملائنا فى فرنسا، كمحمد مندور مثلاً.

وكنت ما ان وصلت الى لندن عام ١٩٣٧ حتى آخذت اتردد على المتحف البريطانى، اذ بقيت فى العاصمة شهراً قبل ان اتوجة الى كمبريدج. وقد تكرست فى داخلى طيلة الفترة التى امضيتها فكرتان وقيمتان هما الاشتراكية والديمقراطية. وكان من الممكن ان نلمس الديمقراطية فى الغرب كانجاز وحيد، ولكن فى مصر لم يكن ذلك ممكناً، كان لابد لمجتمع فقير منهوب من ان تكون هناك برامج اجتماعية للديمقراطية. أي اننى بعد عودتى الى مصر لم اتصور ان الصيغة الليبرالية كاملة بحد ذاتها لاصلاح الاوضاع فى بلادي، وانما لابد من صيغة ارقى تتيح للمجتمع ان ينتقل اقتصادياً واجتماعيا الى مرحلة ارقى.

وقد علمنى اساتذة انجليز من الاشتراكيين والشيوعيين، ومن بين هؤلاء استاذ اسمه ديفيز علمنا الحضارة وتاريخ الفكر، فكان يقرر علينا كتباً تشرح لنا النظم السياسية. وكان هذا الشرح يتضمن توجيها الى الاشتراكية، ولكنه لم يثمر فى اغلب الطلاب، ولكنى بسبب ما قرزته لسلامه موسى قبل ذلك، كنت مستعداً نقبل هذه الافكار، ولم يكن الامر مقصوراً على دراسة الماركسية، بل تجاوزه الى بقية المدارس الاشتراكية والديمقراطية والفلسفات المحافظة ايضا. اى اننا درسنا ماركس وادم سميث ومالتوس وجون ستيوارت ميل. ولكن التجاوب فالاختيار من بين هذه الاتجاهات قد تبلور وتحدد بسبب عوامل متعددة من بينها التربية والثقافة ومستوى الوعى وما الى ذلك.

عدت الى مصر فى اغسطس (آب) او سبتمبر (ايلول) عام ١٩٤٠ عن طريق جنوب افريقيا وكان احد اساتذتى (ويدعى هالوى) يعيرنى الكتب الفكرية والسياسية، ومنه قرأت «سوريل»: جاءنى ذات يوم وقال لى ان هناك ناديا أسمه «الاتحاد الديمقراطى» للشيوعيين المصريين فتعال اعرفك بهنرى كورييل واخيه راؤول وببعض المثقفين المصريين حتى ندرك ماذا حدث فى مصر. كان ذلك فى ديسمبر (كانون الأول) عام ١٩٤٠، وكان مقر النادى فى شارع الفضل بجوار القنصلية الفرنسية الآن بالقرب من البنك الاهلى– فرع سليمان باشا فى ذلك الوقت أي فى وسط البلد، وذهبت فعلا، ووجدت ناسا يخطبون. وهناك تعرفت على رمسيس يونان وكامل التلمسانى وفؤاد كامل. وكان الاخوان كورييل حاضرين، وبعض الفتيات الاجنبيات والقضية التى يتناقشون فيها هى الفلاح المصرى. ولغة الحديث كانت من النوع «البزرميط» او الهجين بين الفرنسية والعربية. وقد وجدت صعوبة فى التجاوب مع الاخوان كورييل، ولم اشعر بارتياح. ولكنى تجاوبت مع المصريين من امثال رمسيس والتلمسانى، ولقد التقيت كورييل بعدئذ مرتين او ثلاثة، ولكن لم يحدث الانسجام ولم تنشأ الصداقة. ولم اعد اذهب الى هذا النادى وقلت رأيى لهالوى. وبعد شهور قيل لى ان رؤاول كورييل سافر ليعمل فى راديو برازفيل اما هنرى فقد استمر فى مصر.

وربما فى ١٩٤٢ ك ـ ن هناك مجلة«حرية الشعوب» التى يكتب فيها هؤلاء الشباب الذين اقترحت عليهم اسم المحامى اليسارى مصطفى كامل منيب ليرأس تحرير مجلتهم التى كانت على وشك المصادرة لأنها قديمة وتكاد تكون بلا صاحب، فامتيازها مهدد بالضياع، وكان لى صديق من كمبردج يدعى أنور فراج لا علاقة له بالسياسة، وانما رجل اعمال يشتغل والده النوبى المليونير ببيع الصحف كمتعهد كبير. وفاتحت انور فيما اذا كان يود شراء امتياز هذه الصحيفة.

شعرت فى ذلك الوقت بان كوربيل له نفوذ غريب على الاخرين. ولكنى ادركت ان يونان والتلمسانى وكامل مجموعة اخرى لا تخضع لهذا النفوذ. وان لها ممولا واضحا هو جورج حنين. هذه المجموعة وصفت بأنها تروتسكية. ولكن الثقافة هى التى ميزتها، وكذلك الفن، جورج شاعر، ورمسيس رسام وكذلك فؤاد كامل. والتلمسانى كان سينمائيا كل منهم له عالمه الخاص المتفرد، ولكن يجمعهم التجديد والتجريب. وجورج هو ابن صادق باشا حنين. وهو وزملاؤه اسسوا «الفن والحرية». اما انور كامل فهو الذى قاد «الخبز والحرية» والمجلة التى صدرت بعد بداية الحرب فى أول يناير (كانون الثانى) ١٩٤٠ باسم «التطور». ويمكن القول بأن المجموعتين أبناء عمومة ولست اعرف الى الأن ما اذا كانت «الخبز والحرية» تنظيما ام مجرد شعار سياسى للجناح الفنى الذى سمى «الفن والحرية» لا اعرف . قبل ذلك بوقت قصير كان أنور كامل قد اصدر كتابه «المنبوذ» وقد صودر كما اعتقد . وقبل نهاية الحرب تنازل سلامة موسى عن امتياز «المجلة الجديدة» لرمسيس يونان ومجموعته، ثم جاء صدقى باشا عام ١٩٤٦ فاغلق هذه المجلات كلها دفعة واحدة.

كان واضحا لى ان كوربيل هو زعيم المجموعة الاقرب الى الستالينية، وان الهوة عميقة جدا بين هذه المجموعة والمجموعة الاخرى الاقرب الى التروتسكية او ما يسمون كذلك هذه التسميات اطلقت على المجموعتين ولا اجتهاد لى فيها . ولكننى اعتقد ان مجموعة جورج ورمسيس يونان وانور كامل وكامل التلمسانى ولطف الله سليمان وفؤاد كامل هى مجموعة المثقفين اى الاقرب الى الثقافة منهم الى السياسة. واغلبهم كان يقيم فى درب اللبانة، وكانت نسبة الفنانين التشكليين بينهم عالية جداً. وكانوا مهتمين بقراءة اندريه بريتون واراغون، وثقافتهم اساسا فرنسية. وقد حاولت ان ارسم صورة لتلك الحقبة فى مقدمة رواية «العنقاء» وكنت قد تعودت فى أوروبا



ليست هناك جنسية للموسيقى العظيمة

على ان الحديث اليومى يدور حول التجديد فى الثقافة. ولما عدت بدأت اشعر بالغربة فى الجامعة لانعدام هذا التقليد، ولذلك وجدت فى هؤلاء خارج الجامعة مناخاً اقرب لى من حيث عنايتهم بالفكر والفن وانشغالهم اليومى بالثقافة كما كان حالى فى انكلترا او حالى مع محمد مندور فى باريس، ولكن هناك فروقا كثيرة بينى وبينهم فى مقدمتها اهتمامهم باللاوعى، ولم اكن انا كذلك، على العكس كنت مهمتما بالالتزام. وقد اعتبرت بلوتلاند قصة تقدمية وقد كتبت قصائدها فى انكلترا بين عامى ١٩٣٨و ١٩٤٠. هذا بالاضافة الى المقدمة الصريحة الواضحة، ومقدمة«فى الادب الانكليزى» ومقدمة«فن الشعر» لهوراس، ومقدمة«بروميثيوس»طليقا، فكلها تنم عن درجات من الالتزام.

كنت مقتنعا فى ذلك الوقت، وانا فى اوروبا بأن الاداب واللغات كالاحياء تتطور، وانه لايمكن تحنيط اللغة أو الشكل الأدبى فى تابوت الى الابد. ولم اكن اول من ادرك أبعاد المسألة فى الشعر، فقد كان بيرم التونسى يكتب شعراً بالعامية المصرية، ولكن تأثرى ب ت.س اليوت» ربما هو الذى شجعنى على تجديد البنية الوزنية فى القصيدة . كنت ارى فى الشعر الاوروبى اشياء ذات دلالة، كاختفاء الرباعية والخماسيات من القرن الماضى. كانت شائعة عند لامارتين وتينسون، كالنوع الذى كان يكتبه على محمود طه فى«لست ادرى» مثلا والذى حدث ان الشعر الاوروبى خرج باوزانه عن التقليد بدءاً من براوننغ

وفى ١٩٤٢ كما اظن كتبت«مذكرات طالب بعثة» فى العامية ايضا، وهى من النشر، وكان توفيق الحكيم قد جرب الكتابة بالعامية مثل« رصاصة فى القلب» وقد عاتبه طه حسين واخرون على ذلك، وقد انحزت الى توفيق الحكيم حتى اننى اهديته سونيتا من السونيتات التى كتبتها فى انكلترا. كان يكتب الحوار فى العامية، فاهتاج عليه المحافظون، ولكنهم عينوه فى مجمع اللغة العربية، وكف عن الكتابة العامية، ولكن اللغة بقيت من همومه الكبرى.

هل هذا الرجل زعيم؟

كان مظهر هنرى كورييل بسيطاً يلبس بنطلونا قصيراً، وهو نحيف كغاندى تقريباً، متقشفا، ولكن والده كان رجل اعمال. وكانت هناك دار نشر الثقافة الحديثة يرأسها سعيد خيال، وربما الراحل شهدى عطية ايضا.

وكانت هناك دار الأبحاث العلمية التى قادها فيما اظن عبد المعبود الجبيلى. ولكنى لم اتعرف على اعضاء هذه الدار. وتعرفت اكثر على شهدى، غير ان مشكلتى كانت هى اقتناعى بأن عبء اليسار يقع فى المقام الاول على المثقفين لا على العمال. كما اننى لا اتصور مثقفا يساريا كأسماعيل صبرى عبد الله او فواد مرسى او محمد سيد احمد يستطيع ان يقود العمال والفلاحين. وكنت قد تعرفت على شهدى عطية فوق سطح المركب اثناء عودتى من انكلترا، وفهمت انه حصل على دبلوم تعليم اللغة الانكليزية من جامعة اكسترا. وقد شعرت به كانسان راق ومتحضر.

واذكر اننى عام ١٩٤٧ حين تزوجت كنت اسكن فى بنسيون فى شارع بستان ابن قريش (بالقرب من ميدان التحرير الآن). وكانت صاحبة البنسيون سيدة ايطالية. وذات يوم فوجئت بشهدى فى البنسيون، وشاهدتنى هذه السيدة وانا اصافحه بحرارة فسألتنى: هل تعرف الدكتور جودة؟ وسألته بدورى عما اذا كان يسكن فى البنسيون فقال لى :ساخبرك فى مابعد. واعادت السيدة الايطالية سؤالها: هل انت تعرف الدكتور جودة؟ فادركت انه اسم مستعار. وبعد قليل انفردنا انا وهو حيث صارحنى بان البوليس يتعقبه وانهم يطاردونه للقبض عليه، وانه مختبئ هنا

تحت اسم مستعار، ولما كنت اسكن فى الطابق الثالث، فقد لاحظت ان هناك« مخبرا » يذهب ويجيئ امام العمارة التى يقع فيها البنسيون. واشتغلت« ناضورجى » لشهدى أى اننى كنت اراقب الشرطى السرى وارصد حركاته واخبر بها شهدى حتى لايغامر بالخروج. وقد احببت هذا الرجل من رحلة المركب واقامة البنسيون، بالرغم من اختلافى السياسى معه. واشهد انه رجل مثقف ومؤمن بما يقوله. والغريب ان زوجتى حين شاهدته فى اليوم الاول سألتنى: هل هذا الرجل زعيم؟ كانت هذه الملاحظة غريبة لأنها سيدة فرنسية ترى مصر للمرة الاولى، وهذا هو الشهر الاول لاقامتها فى البلاد، كان يتكلم معى بالعربية ومعها« بفرنسيته المكسرة » مما يدل على انها التقطت فى شخصيته شيئا خاصا لاتعبر عنه اللغة.

فى أوائل ١٩٤٦ حين جاء اسماعيل صدقى مرة اخرى الى رئاسة الوزارة، قمت بأول عمل سياسى فى حياتى، فقد قالوا ان الانتخابات فى الجامعة ستجرى. وحينئذ جمعت لطيفة الزيات ومحمود أمين العالم ومصطفى سويف وعباس احمد وبهيج نصار وامين عز الدين وبقية الطلاب الذين كانوا يحضرون معى سماع الموسيقى الكلاسكية. وكنا نسمى انفسنا« جمعية الغرامافون » وهى جماعة من الشباب المستنير جمعتهم فى البنسيون، وهو نفسه الذى التقيت فيه بشهدى فى مابعد، وقلت لهم آن الاخوان ينظمون انفسهم . وكذلك الوفديون- وعليكم انتم ايضا ان تنظموا انفسكم وتتحدوا. انتخابات اتحاد كلية الاداب تحتاج الى ان تنسوا اختلافاتكم مؤقتا وتختاروا من بينكم من يمثلكم، لانكم اذا رشحتم انفسكم جميعا ، فسوف تتفتت قوى التقدم وتتسلم القيادة القوى المحافظة. ساترككم الأن لمدة ساعة تناقشون الأمر، وحين اعود تكونون قد توصلتم الى قرار. وخرجت، عدت بعد ساعة فوجدتهم انتهوا الى اختيار عباس احمد ولطيفة الزيات. وبالفعل نجح الاثنان. ولم تنجح الرجعية المصرية فى كلية الاداب، بل كان اليسار والوفد فى المقدمة. ثم تكونت اللجنة التنفيذية للطلبة والعمال، وهى اعرض جبهة وطنية تقدمية. وكان دورى تقريباً« واسطة خير » بين الطليعة الوفدية والشيوعيين.

وحدث اننى غادرت فى الصيف الى اوروبا . واستطاعت القوى الرجعية ان تجهض مشروع الجبهة الوطنية. واستكمل اسماعيل صدقى المهمة باصدار التشريعات المعادية للحريات ومصادرة الصحف واعتقال المثقفين من سلامه موسى الى



العمل العلمى كان وسيلتى غير الواعية للابتعاد عن السياسة

محمد مندور الى محمد زكى عبد القادر. وعلمت فى ما بعد ان اسمى كان مدرجا فى قوائم الاعتقال. علمت بذلك من وكيل النيابة الذى اصدر اوامر القبض بتهمة الاشتراك فى عضوية رابطة مكافحة الاستعمار. ولم اكن شخصيا عضواً فى هذه الرابطة ان وجدت. ولكن المنشورات التى تكافح الاستعمار كانت تصلنى دائما. وقد قال«المتهمون» أنهم يشرفهم ان يكونوا اعضاء فى مثل هذه الجمعية لو انها كانت موجودة بالفعل.

اما جمعية الغرامافون فلم تكن لها علاقة بالسياسة، ولم تكن جمعية بالمعنى القانونى. ولكن الذين يهمهم تذوق الموسيقى الكلاسيكية كانوا غالبا من الشباب التقدمى المستنير. وفى انكلترا كنت احضر مع زملائى هذه الامسيات التى نستمع فيها الى كبار الموسيقيين فى العالم، ونتناقش حولها دون ان يعنى ذلك اشتراكا فى ميول سياسية واحدة، وانما هى جزء من الحركة الثقافية العامه.

اما فى مصر فان الحركة الثقافية لم يكن من تقاليدها الثابته تذوق الموسيقى ودراستها كالفن التشكيلى مثلا. وكانت الحركة الموسيقية ذاتها متخلفة. لذلك تكونت جمعية الغرامافون لتزرع تقليدا ثقافيا يتكامل مع بقية اشكال النشاط الفكرى والفني، وايضا لتعوض النقص الكامن فى تخلفنا الموسيقى. وقد بدا ذلك كما لو انه نشاط تقدمى . وهو بالفعل كذلك دون الارتباط بدلالة سياسية ولكن التخلف العام كان يجعل من الثقافة الرفيعة نشاطاً تقدميا.

وقد وقعت جمعية الغرامافون اثناء الحرب فى ازمة، ربما بسببها استضفت الجمعية فى بيتى. كنا نتكلم ذات مرة مع بعض اعضاء المجلس البريطانى عن نشاط الجمعية فاقترح مدير المجلس ان تنتقل الجمعية الى المجلس حيث توجد مكتبة موسيقية ضخمة لدى الجيش البريطانى و«يمكن استعارة ما تشاؤون». كنت اطلب من الكلية ان تشترى لنا بعض السيمفونيات والكونشترتات، ولكنها بدأت تعتذر بان الاعتمادات لا تسمح فكنت ادفع من جيبى ثمن الاسطونات. وبالطبع كان مرتبى محدودا ولا يمكن الاستمرار على هذا النحو. لذلك اقترح مدير المجلس ان نستمع الى الموسيقى التى نحددها فى احدى قاعات المجلس. وفعلا مضت الامور فى الشهر الاول بصورة مرضية.

وفجأة بدأ يحضر لنا اسطوانات لم نطلبها، لموسيقى انكليزية حديثة، ولم يكن هناك موسيقى انكليزية الا فى النصف الاول من القرن. كان لديهم موسيقى عظيم اسمه بيرسل فى القرن السابع عشر، ولكن بين هذين التاريخين لم تكن هناك تقاليد موسيقية انكليزية باستثناء الموسيقى الفولكلورية طبعا. تضايقت وكلمت مدير المجلس بصراحة وقلت له انه من الصعب تعريف المثقفين المصريين بالغار قبل تعريفهم بيبتهوفن، وليس الموسيقيون الانكليز المحدثون الا من الدرجة الثانية- اجابنى بصراحة مماثلة انه من الطبيعى كذلك أن ابرر استعارتى للأسطوانات بانكم تسمعون الموسيقى الانكليزية. قلت له فى الحقيقة ليست هناك جنسية للموسيقى العظيمة. ولكن«الدعاية» كانت قد وصلت الى هذه الدرجة للأسف. وقلت لاعضاء الجمعية ان افضل الحلول هى عدم الحضور، وحينئذ اقول لمدير المجلس البريطانى ان الاعضاء لا يحبون هذه الموسيقى، وانقطع الطلاب عن الحضور. وكان ممن يواظبون صالح عبدون وسليمان جميل وجمال عبد الرحيم ويوسف السيسى وجرانه، وعدت الى كلية الاداب اطلب الاعتمادات للموسيقى. وحدث ان اصاب الغرامافون عطل فلم تستطع الكلية اصلاحه، فكنا نستعير ونصلح على حسابنا. وفى هذه الفترة استضفت الجمعية فى منزلى.

اظن ان العمل العلمى كان وسيلتى اللاواعية للابتعاد عن السياسة. كنت قد حصلت على

الماجستير من كمبردج عن لغة الشعر فى الادبين الانكليزى والفرنسى، ثم حصلت على الدكتوراة من برنستون عن اسطورة بروميثيوس فى الادبين الانكليزى والفرنسى. وكان هذا العمل الجاف يحصينى من الانغماس فى السياسة، ولو فى اللاوعى.

ولكنى اكتشفت اننى كنت اربى الشباب فى الجامعة تربية نظرية تقدمية، ثم يأخذهم كوريبل فى تنظيمه او انور كامل فى«الخبز والحرية» وقد القى القبض فعلا على مصطفى سويف فى هذه الفترة مع انور كامل، وكذلك يوسف الشارونى. وقد اصيب سويف والشارونى بالذعر من الاعتقال، واصبحا بعدئذ يسيران«جنب الحائط». ويبدو ان هذه الخاتمة نتيجة الوداعة التى يتميز بها كلاهما.

ولأننى درست الادب والنقد دراسة منهجية، فأننى لا استطيع ان احدد اسماء بعينها للنقاد او المدارس الفنية التى تأثرت بها، فلقد تأثرت بكل شئ لأنه ليست هناك حواجز قومية بين الأداب والفنون .. فالكلاسيكية واحدة بين ايطاليا وفرنسا وانكلترا، والرومانسية واحدة بين المانيا وغيرها، وهكذا تعلمنا البعد الانسانى للثقافة فكانت الفروق المحلية بسيطة والجوهر واحد، واى مثقف درس دراسة منهجية سيؤكد لك وحدة الثقافة الانسانية مهما بالغت فى التخصص.

كتبت الرد على انجلز

واظن اننى مدين لـ«تين» بفكرة ارتباط الادب بالبيئة، ولكن دراستى للتاريخ والفكر الماركسى هى التى نبهتنى الى الدورات الحضارية فكنت أرصد العلاقة بين الرومانسية فى الموسيقى والرومانسية فى الادب او أتابع العلاقة بين الكلاسيكية فى التصوير والكلاسيكية فى الشعر، وهكذا فى العصر الواحد، ثم ادرس اسباب هذه الظاهرة واحللها حسب العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية فى السياق التاريخى.

ولكنى فى تلك الفترة بين نهاية الحرب العالمية الثانية وثورة ١٩٥٢ كنت مؤرقا من اهوال الحرب ومن الاغتيالات السياسية فى مصر. وبدت الاحوال كما لو اننا وصلنا نهاية المنعطف، فالباشوات لايريدون أى اصلاح نسبى او جزئى، والحكومة تتهم كل من ينادى بهذا القدر أو ذاك من التغيير بالشيوعية. كان اى وطنى«شيوعيا» فى نظر الرافضين للتغيير وبدا«صدام الاقدار» فى الافق. وفى هذه الظروف بين



كنت اربى الشباب فى الجامعة ليأخذهم كوريبل وانور كامل

عامى ١٩٤٦ و١٩٤٧ كتبت رواية«العنقاء» التى شطبت منها الرقابة حينذاك فلم انشرها. وهى رواية ضد العنف لاضد الماركسية. وكما كتبت فى المقدمة كنت اود ان اكتبها عن الاخوان المسلمين ولكنى لا اعرفهم كبشر من لحم ودم، فاتخذت من بعض الشيوعيين الذين اعرفهم نماذج روائية اقول من خلالها اننى ضد العنف ولو من اجل الخير. انها ليست رواية مع او ضد الماركسية، ولكنها رسالة ضد العنف.

وفى هذه الفترة ايضا كتبت الرد على انغلز وهو لم يزل مخطوطا الى اليوم، وهو ايضا ليس كتاباً ضد الماركسية، ولكنه مناقشه فى ضوء نتائج العلم الحديث حيث تحتل«الصدفة» و«الاحتمال» مكانة هامة. وهو الامر الذى يعترف به او لم يكن يعرفه انغلز وهو يكتب عن الحتمية فى كتابه«جدليات الطبيعة».

ومن المخطوطات التى لم تنشر ايضا لـلأن مسرحية«محاكمة ايزيس» التى كتبتها عندما عين كريم ثابت مستشارا صحفيا للملك.

وعلى العموم، فان ما يسمى لدى النقاد بكتاباتى الابداعية من شعر ونثر، وهو ثمرة القلق الحاد الذى يصيبنى فى الازمات الكبرى بما يشبه الانفجار الوجدانى العنيف، ولقد كانت تلك الفترة بين نهاية الحرب العالمية الثانية ونهاية الحرب العربية- الاسرائيلية الاولى، قبلهما بقليل وبعدهما بقليل، من اخطر المراحل التى اشعرت كل مصرى بان«التغيير» قريب كانت مصر قد وصلت عام ١٩١٨ اى انه كان واضحا لنا ان ثورة ١٩١٩ يمكن ان تتكرر بمضمون اجتماعى جديد. وكان هذا المناخ هو السبب فى اختيار صدقى لرئاسة الوزارة عام ١٩٤٦ ليحول بقوانينه القمعية واجراءاته الاستثنائية دون التغيير الكبير المتوقع.

وكانت عودة الوفد عام ١٩٥٠ نتيجة طبيعية لكفاح الشعب المصرى منذ عام ١٩٤٥. وعام ١٩٥١ ذهبت الى برنستون فى الولايات المتحدة لأقابل النقاد واتعرف على مدارس النقد الجديد. واثناء وجودى هناك احترقت القاهرة- كنت حاصلا على زمالة جامعة برنستون لمدة عام، ثم عرضوا على عاماً أخر فاعددت رسالة الدكتوراة، ولم تكن فى البرنامج قبل ان اسافر. وحصلت على الدرجة العلمية عام ١٩٥٣ وعدت الى مصر. كانت ثورة يوليو (تموز) قد حدثت.

ثورة يوليو وأنا

الى وقت قريب بدا لى الامر كما لو أنه فى كل عقد من الزمان يباغتنى انفجار فنى، فاكتب شعراً او رواية أو مسرحية. كان القلق فى العهد الملكى والعهد الناصرى خصبا، اذ كان هناك أمل . عندما خرجت من الجامعة عام ١٩٥٤ وذهبت للعمل مترجما فى الامم المتحدة كتبت عام ١٩٥٥«المكالمات او شطحات الصوفى» ولما خرجت من المعتقل عام ١٩٦١ كتبت«الراهب» هذا هو القلق الخصب. وفى زمن السادات كان هناك قلق ايضا، ولكنه القلق الذى لا يأتى بشعر او بنثر، اقصد انه ليس قلقا خلاقاً.

لما قامت ثورة يوليو (تموز) ١٩٥٢، وكنت فى الولايات المتحدة، شعرت بأن رأسى فى السماء لأن الأميركيين كما قلت كانوا فى أعماقهم يحتقرون مصر والمصريين. ومن جهة أخرى وفى الوقت نفسه شككت فى هوية الثورة لقدومها من الجيش، وأحسست بأنها جاءت لاجهاض الثورة الحقيقة. وقد زادت شكوكى بحكم الاعدام الذى أصدرته على العاملين خميس والبقرى فى كفر الدوار. ثم وصلت هذه الشكوك الى الذروة بسبب احداث مارس (آزار) ١٩٥٤ حين وقع الانقسام الكبيرين العمال والمثقفين. خرجت بعض المظاهرات العمالية لتأييد عبد الناصر ضد نجيب وخالد محيى الدين، وهتفت«لتسقط الحرية» وكان ذلك أمرا غريباً ومأساوياً الى أبعد الحدود، فقد

ضربوا قاضى القضاة (رئيس مجلس الدولة) عبد الرازق السنهوري. وكنا تقريباً على شفا الحرب الأهلية وانقسام القوات المسلحة. ولكن الصراع انتهى بانتصار عبد الناصر، ثم تأكد هذا الانتصار بنجاته من حادث المنشية . وخرج الى الساحة الدولية فى مؤتمر باندونغ عام ١٩٥٥ وانجز صفقة الاسلحة مع الكتلة الاشتراكية.

وفى هذه الفترة كانت الجبهة الثقافية مشتعلة بعدة معارك: الالتزام والفن للفن، والشعر الجديد، والعامية والفصحى وكنت أشرف على الملحق الأدبى لجريدة الجمهورية. وقد كتبت مقالى المعروف من تلميذ الى استاذه وهو المقال الذى عارضت فيه موقف طه حسين وانحزت فيه لتوجهاتى الأساسية، أي«الادب للحياة» وكان جيل الشباب وقتئذ من أمثال محمود امين العالم وعبد العظيم انيس وعبد الرحمن الشرقاوى وغيرهم يؤكدون المعانى التى سبق ان اشعلتها فى مقدمات«بلوتلاند» و«فى الأدب الانكليزى» وفن الشعر و«بروميثيوس طليقاً». ولكننى اظن ان بعضهم جنح بهذه المعانى الى التطرف قليلا. وربما كان هذا التطرف رد فعل لتطرف الرجعية الأدبية فى مصر، غير ان الحصاد كان انتصار اليسار الأدبى، فقد اعطانا الشعر الجديد نماذج ممتازه فى بعض اعمال صلاح عبد الصبور واحمد عبد المعطى حجازى، وأعطتنا العاميه المصرية نصوصا مسرحية جيدة لنعمان عاشور والفريد فرج. واعطتنا القصة القصيرة يوسف ادريس. واعطتنا العاميه ايضا الشاعر صلاح جاهين. وهكذا قسم الابداع المصرى المسائل النظرية.

وفى عام ١٩٥٨ دعتنى جامعة دمشق، بعد الوحدة المصرية - السورية، لأعمل استاذا للأدب الانكليزى، وقد أمضيت وقتا جميلا ومفيداً مع الاساتذة والطلاب السوريين، ومازلت احتفظ بذكرى طيبة لهذه الفترة القصيرة التى أمضيتها فى الشام. وقد كانت قصيرة لان الدكتور ثروت عكاشه، وزير الثقافة، تفضل فأرسل يدعونى الى القاهرة سريعاً: طلب منى أن أعمل مديراً عاما للثقافة. ولم اكن استطيع ان أعتذر، ولكن السوريين تضايقوا كثيرا، فقد نظروا الى الامر على انه يتجاوز الحدود. وكانوا يتدخلون لولا اننى طلب الاذن فى العودة. ومن جانبهم كانوا لطفاء وقدروا مشاعرى واخيرا عدت الى القاهرة. وتسلمت عملى بالفعل. وبدأت اعد الخطط والمشاريع.

وفى ٢٨ مارس (آذار) ١٩٥٩ طرقت الشرطة السرية



«العنقاء» ضد العنف

لاضد الماركسية

بأبي دخلوا وفتشوا البيت والمكتبة. وتناول الضابط بعض الكتب. وقبل ان يخرج بقليل فتح الدولاب (الخزانة) واذا به يجد مخطوطا كتب عليه«العنقاء» أو تاريخ حسن مفتاح«فسألني: ما هذا. وقلت له:«انها رواية» سألني:«هل هي رواية شيوعية؟ قلت لها«اقراها» واخذها بالفعل، ولكني طلبت منه ان يضعها في«حرز» حتى استطيع ان أطالب بها فيما بعد.

ثم أخذوني في سيارة الى سجن القلعة. وكان يركب معي الكاتب شوقي عبد الحكيم. وبعد فترة رحلنا الى سجن ابى زعبل الشهير. وهو السجن الذى يقضى فيه عتاه المجرمين فترة«الاشغال الشاقة» حيث يقطعون الحجر من الجبل.

وفي هذا المعتقل مورس التعذيب، سواء بالضرب الفردي والجماعي، بالسياط او«بالشوم» أو بتقطيع الحجر.

وكان قد سبقنا الى المعتقل في يناير (كانون الثاني) الكثيرون من المثقفين والعمال، اغلبيتهم من الشيوعيين واقليتهم مثلي من الديمقراطيين، ولكني لم اتصور قط ان المعاملة ستكون على هذا النحو البشع وخاصة مع فريق من الوطنيين الذين يؤيد بعضهم الثورة، ويؤيدها البعض الاخر بشروط، ينقدها البعض الأخير دون أن يتجاوز هذا النقد حدود العمل السلمي .. فالشيوعيون المصريون، بعكس التيارات الاسلامية، لا يحملون السلاح. كل مضبوطاتهم هي الكتب والنشرات.

وبالنسبة لي، فإني اظن ان موقفي من«الوحدة العربية» ومن«الديمقراطية» هو سبب اعتقالي، وهو موقف عبرت عنه في القليل مما سمح بنشره، ولم استطع التعبير عنه في الكثير مما لم يسمح بنشره.

وقد امضيت وقتي في المعتقل بين التعليم والتعذيب، أي انني حاضرت في زملائي المعتقلين، وألقيت عدة محاضرات في الادب والثقافة. وكان العمال يتابعون في المنابر التي تضم مجموعات، وتعرضت كغيري، وربما أقل، لصنوف شتى من الاهانات وقطع الحجر والضرب. وقد ساعدني البعض في تقطيع الحجر.

ولسوء حظي انني عشت اللحظات التعسة الأليمة التي تعرض فيها شهدي عطية الشافعي للقتل. وكأن الاقدار التي اتاحت لي«بداية معرفة» مع هذا الرجل النبيل على ظهر الباخرة من انكلترا الى مصر، ثم اتاحت لي معرفته اثناء الهرب من مطاردة الشرطة في العصر الملكي، قد أتاحت لي أن اشهد نهايته المأسوية في احد معتقلات الثورة التي كان يؤمن بها.

واشهدت بأن الشيوعيين المصريين الذين تعرفت عليهم في هذا المعتقل كانوا شجعاناً في مواجهة أدق الظروف، وكانوا شرفاء وعلى درجة عالية من الروح المعنوية المستبسلة. وربما كانت هذه الفترة العصيبة وحدها هي التي جعلتني اكتشفهم اكثر من أي وقت مضى.

وفي المعتقل بدأت خيوط مسرحية«الراهب» تنسج نفسها في احداث وشخصيات ومواقف اخترتها من العصر القبطي.

وذات يوم جاء ضابط أو شرطي، لا اذكر تماما، ينادي على بعض الأسماء، وكنت من بينها، وطلب منا ان نحضر الى ادارة السجن برفقة ما لدينا من ملابس مدنية. وفهمنا انه«الافراج» كنا مجموعة صغيرة، اذكر منها الدكتور عبد الرزاق حسن.

وافرجوا عنا فعلاً.

انها، بالطبع تجربة مهمة، ولكنها تعبر عن المسيرة الغريبة لثورة يوليو، فلقد كان من المفهوم ان تصطدم بمن أشهروا في وجهها السلاح، ولكن لم يكن مفهوما هذا الصدام مع قوى تنادي

بالشعارات ذاتها تقريباً، وليس من تفسير لذلك سوى غياب الديمقراطية الذى كرسته الوحدة المصرية- السورية بقيامها على اساس غياب الاحزاب او على اساس ما دعى بالاتحاد القومى.

انها مرحلة غريبة فى تاريخ البلاد، وربما لاندرى اسرارها الحقيقية الى الأن. ولكنها تعنى كذلك ان الطابع المحافظ من جهة، والطابع العسكرى من جهة أخرى، فى تكوين الضباط الأحرار، لم يكن بعيدا عما جرى لطلائع الثقافة والسياسة المصرية فى السجون والمعتقلات.

عدت الى«الجمهورية»، ولكنى لم ابق فيها طويلا. بقيت عاما وشهرا واحدا، ففى أول فبراير (شباط) ١٩٦٢ بدأت عملى فى«الأهرام» بالصفة ذاتها التى كانت لى فى«الجمهورية» وهى صفة المستشار الثقافى للدار.

ومن غرائب الأحداث فى تلك الآونه، ان وزارة الثقافة أحيت بعض المجلات القديمة« كالرسالة» و«الثقافة» وولت عليها احمد حسن الزيات ومحمد فريد أبو حديد، كما لو ان شيئا لم يتغير. كان ذلك قد بدأ عام ١٩٦٣ أى قبل عامين مما اذاعته الدولة حول«مؤامرة» مسلحة يديرها تيار الاسلام السياسى. وفى عام ١٩٦٥ تم احباط هذه المؤامراة قبل نجاحها، وأعدم بعض قادتها. فى هذا الوقت ايضا بدأت الحملة الضارية على شخصى فى مجلة«الرسالة» بقلم الشيخ محمود شاكر. هذه الحملة، باختصار، كانت المدفعية الفكرية التى تمهد الأذهان لما سيقع من أحداث. وقد كنت الهدف الرئيسى للحملة، بغض النظر عن«المناسبة».. وهى مقالاتى فى«الاهرام» التى كان عنوانها الرئيسى«على هامش الغفران».

لم يكن المقصود ابداً هو الحوار حول منهج هذه السلسلة أو مادتها العلمية أو أى شئ له علاقة بجوهر العلم. وانما كان المقصود هو اتخاذى جسراً الى اهداف أخرى. والدليل ان الحملة المذكورة تناولت اعمالى كلها، وليس«على هامش الغفران» فقط. ثم انها تناولت هذه الاعمال من منظور شخصى- سياسى- دينى، وليس من منظور ثقافى أو علمى أو اكاديمى.

وبالطبع، كانوا فى ذلك الوقت أقلية وفى موقف ضعف يستند فقط على الارهاب أو الاغتيال الفردى الذى وقع لأحمد ماهر والنقراشى وسليم زكى، وبث القنابل فى دور السينما. ومن يلجأ الى العنف بهذه الطريقة لا يلجأ قطعا الى الرأى



مازلت احتفظ بذكرى طيبة لهذه الفترة القصيرة التى امضيتها فى الشام

العام، لأن من معه الأغلبية لا يحتاج الى التآمر ولا الى العمل السرى ولا الى جهاز سرى أو ما سمى بالنظام الخاص.

كان عبد الناصر فى ذلك الوقت فى أوج قوته، واحد قادة الكتلة الثالثة فى العالم، ولذلك فاننى اشك فى قوة التيار الدينى السياسى حينذاك، مهما كانت قوة سندهم خارج البلاد.

وطالما بقيت الحملة ضدى شخصية لم تكن هناك مشكلة، ولكن محمود شاكر فى احد مقالاته تساءل كيف اكون مستشارا ثقافيا لاكبر جريدة فى العالم العربى الاسلامى؟ حينئذ لم تعد المشكلة شخصية، فقد أصبح«الاهرام» طرفاً مباشراً. لذلك كتبت استقالتى وقدمتها الى هيكل، وقلت له: لقد سكت حين كانت الحملة فى هجائى شخصيا، أما الآن وقد اصبح الاهرام بسببى هدفا للهجوم، فانى ارجو ان تتفضل بقبول استقالتى. سألنى هكيل: كم مقاله تتكون منها هذه السلسلة التى تكتبها؟ فقلت«تسع مقالات». وكان«الاهرام» قد نشر المقاله الخامسة والحملة المضادة فى ذروتها، ففاجأنى هيكل بقوله«لتكن السلسلة تسعة عشر مقالا» قلت له«هذا بحث علمى من تسع حلقات فلايمكن الاضافة اليه، قال لى هكيل: هذا الأهرام يمثل قلعة للاستنارة، فاذا انتصروا علينا قل على مصر العفاء وكان يقصد اصحاب الحملة وما يمثلونه من فكر. قلت: ولكنى محرج لأنهم يؤلبون على وعليكم الشعور الدينى، فقال:«هذه معركتنا، ومصر هى قلعة التنوير فى العالم العربى، واذا سقطت سقط كل شئ. للمعركة أبعاد تتجاوز الأشخاص» وانتهى الموضوع عند هذا الحد.

فى عيد العلم عام ١٩٦٧ أهدانى الرئيس عبد الناصر وسام الاستحقاق من الطبقة الاولى، واقترن الوسام ببعض الكلمات التى تشيد بدورى فى الثقافة المصرية.

وبالرغم من اننى كنت قد سحبت استقالتى من«الاهرام» الا اننى كنت قد اتخذت قرارا داخليا حاسما بالانسحاب من عالم الكتابة، وأنا أذكر هذه القصة للمرة الاولى، اذ لم يفهم احد انذاك لماذا استأجرت مكتباً فى شارع سراى الجزيرة فى الزمالك وبدأت نشاطاً جامعياً باعداد الطلاب المصريين فى اللغة الانكليزية وادابها للجامعات البريطانية. وقد اتصلت بهذه الجامعات لترتيب الاتفاق. وكان قرارى هو اعداد هذا المكتب خلال عام، ثم استقيل مرة اخرى وأخيرة من«الاهرام» أى ان موافقتى لهيكل على سحب الاستقالة كان مجرد«تسكين موقت للألم» فقد شعرت بجرح حقيقى فى نفسى، اذ بعد ثلاثين سنة من الكفاح الأدبى والجهاد الثقافى يأتى من يقول لك«ياقبطى يا ملعون»، فاننا نكون قد خرجنا من دائرة المعقول إلى دوائر سوداء من البشاعة اللانهائية. لذلك فان كرامتى كانسان جعلتنى افكر فى اننى اصلا وقبل شئ استاذ، وكأى طبيب او مهندس أو محام فان التعليم حرفة يمكن ان اشتغل بها فى مكتب كما يفعل هؤلاء. وسوف اكسب رزقى بكل تأكيد اذا صبرت سنة فى التحضير حتى تستقر الفكرة فى اذهان الناس. وفى هذا المكتب قمت بتدريس غالى شكرى وحسن الجريتلى وليلى حافظ اسماعيل دراسات عليا، وبعض الطلاب الايطاليين. كان الجميع حوالى ثمانية طلاب. ثم فوجئت بمصر تقطع علاقاتها الدبلوماسية مع بريطانيا، فأصبح الاستمرار شبه مستحيل بالنسبة للطلاب الذين ينوون استكمال دراستهم فى انكلترا. لذلك اضطررت الى ايقاف هذا العمل الذى كان يمكن ان يغير مسارى تماماً، فاننى أعتقد اننى«معلم» ولقد نجح جميع طلابى الذين ذكرت اسماءهم بتفوق ملحوظ.

ثم اقبلت حرب ١٩٦٧ فغيرت مسارنا جميعا.

قبل الهزيمة بعامين كنت قد عثرت على مخطوطة«مذكرات طالب بعثة» كما كنت قد استنسخت من«العنقاء» عدة نسخ على الآلة الكاتبة. وكان البوليس السياسى كما قلت قد اخذ المخطوط

الوحيد. وهو المخطوط الذى كنت قد تركته عند طه حسين ثم اخذته عام ١٩٥١. ولما عدت من الأمم المتحدة فى ديسمبر (كانون الأول) ١٩٥٦ بعد العدوان، فكرت فى نشر «العنقاء» وسلمت نسخة لدار النديم التى يملكها لطف الله سليمان عام ١٩٥٧. وكانت هناك مفاوضات مستمرة بيننا لنشرها. وكانت «الدار المصرية للكتب» - وهذا اسمها - مؤسسه تقدمية. ولكن لطف الله سليمان دخل المعتقل معنا، فبقيت النسخة فى المكتبة حتى خرجنا وردها لى مع ابراهيم عامر. وكانت هذه النسخة هى الوحيدة. الباقية. وفى عام ١٩٦٥ جاءنى احمد حمروش والهام سيف النصر واخذا نسخة بهدف نشرها فى «الكتاب الذهبى» الذى تصدره روز اليوسف. وكذلك طلب منى هيكل نشرها فى دار المعارف فأعطيتها نسخة. وكان مستشار الدار هو الدكتور السفير مصطفى السعيد. وقبل ذلك بسنوات عديدة، أثناء وجودى فى جامعة دمشق، طلب منى سهيل ادريس نسخة لنشرها فى دار الآداب، وارسلتها له، ثم قال لى انها لم تصل. اما الدكتور السعيد فقد قال لى اننى صورت عزرائيل على نحو كريه بينما هو احد الملائكة. ثم جاءنى عبد الحميد ناصر من دار الطليعة فى بيروت، وأخذ نسخة نشرها فعلاً.

مشكلة الرواية انها تحكى عن العنف، وان ابطالها من الشيوعيين. وقد كنت اقصد فى الحقيقة الارهاب الذى يمارسه «الأخرون». ولكن الأخرين لم اكن اعرفهم معرفة تسمح لى بتصويرهم. فاكتفيت بتصوير اليساريين الذين اعرفهم كلحم ودم. ولقد فهم البعض اننى اتهم اليسار بالعنف. وليس هذا صحيحا، فهم مجرد ادوات فنية، ولذلك اضطررت ان كتب مقدمة شرحت فيها المناخ السائد فى الاربعينات، وقلت ما اؤمن به من ان الشيوعيين المصريين مسالمون لا يذبحون دجاجة.

اما بالنسبة لـ« مذكرات طالب بعثة» فقد فوجئت فى بريدى وفوجئ بعض الأدباء من زملائى بـ«ملزمة» مطبوعة عليها اسمى، ولم تكن سوى صفحات من «مذكرات طالب بعثة» التى ضاعت منى قبل عشرين سنة واكثر. وقد كتب على الغلاف اسم «كنارى» وهو توقيع مستعار لأديب من الاسكندرية كتب مقدمة يقول فيها ان هذه الملزمة نموذج من كنز اكتشفه، هو مخطوط بالعامية المصرية لكتاب من تأليف لويس عوض. وهو يهديه للدارسين والمؤرخين والمفكرين ليقولوا رأيهم فى هذه «العينة» ويبدو انه باع عدة الآف من



الشيوعيون المصريون بعكس التيارات الإسلامية لايحملون السلاح

النسخ واستفاد من المعركة الدائرة فى ذلك الوقت حول شخصى والمخطوط فى مايبدو، وقد وصله ضمن أكداس من المخطوطات التى رفضتها الرقابة الانكليزية فى زمن الاحتلال، ولانه صديق الفريد فرج فقد ذهبنا اليه وتسلمنا المخطوط بعد مناورات ومراوغات وقد نشره «الكتاب الذهبى».

فى فترة وجيزة اخرجت لى المطابع رواية «العنقاء» و«مذكرات طالب بعثة» و«الراهب» التى طبعتها على حسابى وأخذتها هيئة المسرح دون ان تمثلها الى الآن. هذه ثلاثة اعمال أدبية صدرت لى فى الستينات تحمل ثلاث تجارب مختلفة: التجربة الرمزية فى «العنقاء» والتجربة العامية فى «المذكرات» والتجربة الدرامية فى المسرح.

كانت الأسباب التى دعتنى لكتابة «العنقاء» فى الأربعينات قد تجددت فى الستينات، فقد تجدد العنف والارهاب. وأظن ان عبد الناصر، والنظام بشكل عام، قد انتهى الى اننى لست اقف على الطرف النقيض بالرغم من شدة ملاحظاتى وكثرة تحفظاتى، ولقد تسببت الحيلة الفنية التى لجأت اليها فى «تلبيس» الارهابيين ثيابا حمراء فى تعقيدات كثيرة وتشويش . ولكنى اكرر ان مشكلتى اننى لم اعرف فى محيطى الا شخصاً واحداً من طلابى ينتمى الى الاخوان، وكانت احواله الاجتماعية صعبة جداً. لايجد حتى المسكن، فذهبت به الى العميد فحصل على المجانية وكنت أعطيه القليل من المال بين وقت وآخر.

اما مسرحية «الراهب» فهى الأخرى ضد العنف وما قيل فى تفسير هذا العمل من ان بطلها ابا نوفر هو جمال عبد الناصر، اوافق عليه، اذا كان المقصود هو هذه البطولة التراجيدية التى تنطوى على قدر كبير من النبل والتضحية وسنلاحظ ان الصراع بين البطريرك والراهب هو الصراع بين المؤسسة الرسمية التقليدية من جانب والشعب كله من جانب آخر.

كنت اقف حائرا امام بعض الظواهر فى المجتمع المصرى. فالسلطة فى ايدى اليمين بينما عبد الناصر فى صف التقدم ولذلك تبلور الاحساس عندى وعند الاخرين بأن هناك عناصر تخريبية داخل النظام، وبدأت تتضح بعض الأمور الداخلية كقضيه مصطفى امين وبعض الأمور الخارجية كحرب اليمن. وليست صدفة ان حرب ١٩٦٧ قد توافقت مع نهايات حرب اليمن. كان عبد الناصر قد اتفق مع الملك فيصل، ومع ذلك أصرت الدوائر الامريكية والاسرائيلية على ضربة ١٩٦٧ .

كان هناك خوف من وصول عبد الناصر الى منابع البترول. ولكن لقاء جدة انهى المشكلة. ولكن الخوف من عبد الناصر كان متشعباً ومركبا فى المنطقة كلها. اصبحت هناك ابعاد اقليمية ودولية لحركة عبد الناصر. ووصلت شعبيته فى افريقيا وآسيا واميركا اللاتينية، فضلا عن مصر والعالم العربى، الى درجة تهدد المخططات الاستعمارية.

قبل الهزيمة بعدة شهور فكر هيكل (محمد حسنين) فى اصدار مجلة ثقافية اقوم برئاسة تحريرها، وانا بطبعى وفى سنى عزوف عن تحمل هذه المهام، واذكر فى بداية الستينات حين كنت فى دار التحرير بجريدة الجمهورية انهم فكروا فى اصدار مجلة «الكاتب» وطلبوا منى رئاسة تحريرها، ولقد شرعت فعلاً فى تحضير بضعة اعداد، ولكنى فوجئت بانهم تراجعوا وعينوا احمد حمروش رئيسا للتحرير. اننى عزوف عن هذه الأشياء لأن اهتمامى الأول هو تثبيت تيارات فكرية

وليس من طموحاتى ان اتولى المناصب.

واعتقد ان هيكل فكر فى اصدار مجلة ثقافية عن «الاهرام» لأنه لاحظ جنوح مجلات وزارة الثقافة الى اليمين السافر. وكان من الغريب ان تكون «الدولة» هى التى تنفق على هذه البذاءة، والمفترض اصلا ان وزارة الثقافة هى ام الجميع فترعى اليمين والوسط واليسار. على السواء. واذا

كان لديها ما تقوله فانها تقوله. ولكن ليس من المفهوم ان تتحول الى طرف فى حرب اهلية بين المواطنين او الأدباء، غير ان هذا هو ماحدث فاقتحمت مجلات الوزارة. او ان البعض اتخذها. مطية لركوب الموجه الرجعية.

فى تلك الفترة وصل توزيع هذه المجلات (اقصد الرسالة والثقافة) الى الحضيض من الواقع الأرقام المثبتة فى سجلات وزارة الثقافة. فأغلقت. وحينئذ فكر هيكل فى مجلة ثقافية شهرية تصدر عن«الاهرام» اتخذنا لها بالفعل اسم«العصر» واعددنا منها حوالى ستة اعداد تجريبية.

واثناء الانهماك المضنى من جانبى ومن جانب زملائى فى القسم الأدبى ب«الاهرام» من أمثال صلاح عبد الصبور وغالى شكرى ومصطفى ابراهيم وماهر فؤاد ووحيد النقاش، وقعت حرب ١٩٦٧. وحسب النتيجة التى انتهت اليها، انتهت كذلك تجارب اصدار«العصر» فقد اعتذرت عن الاستمرار فى المحاولة وكان الجو كله مهيأ لتوقف اشياء وامور عديدة.

وفى اليوم الثانى أو الثالث من الحرب كان فى مكتبى غالى شكرى حين دخل علينا عبد الحليم حافظ وهو شبه باك« يقول لى : ماذا نقول للناس؟ هل نبيعهم اوهاما؟ وفهمت اننا هزمنا. كان عبد الحليم واحداً من المصريين الذين افقدتهم الهزيمة توازنهم. وكنت ايضا واحداً من هؤلاء، كنت شديد التعاسة. وهنا اجتاحتنى العاصفة التى تدفعنى لكتابة الشعر أو الرواية. انه«الانفجار» الذى يزلزلنى ما لم احوله الى كتابة ابداعية. لذلك كتبت«مراثى ارميا». ولكنى شعرت بأن ما جرى يحتاج الى الفكر، البحث عن الجذور، جذور الشخصية المصرية. ومن هنا بدأت«تاريخ الفكر المصرى الحديث».

اننى أوافق على القول بان هزيمة ١٩٦٧ كانت نهاية جيل وربما اكثر فى تاريخ الثقافة المصرية. وربما العربية. اقصد ان توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف ادريس وانا ايضا، قد اصبحنا من الماضى ولم يعد لدينا أى جديد. وقد عبر كل منا عن هذه«النهاية» تعبيراً يتناسب مع شخصيته وتكوينه، يوسف ادريس مثلا اتجه الى كتابة المقالات و«المفرقعات» ولكن يوسف ادريس الذى عرفناه من«أرخص ليال» الى« بيت من لحم» اين هو؟ توفيق الحكيم توقف ايضا عند«بنك القلق» التى كتبها عام ١٩٦٦ ولم يضف جديدا سوى المقالات و«المفرقعات» كمقاله«عودة الوعى» لنجيب محفوظ باستثناء«ملحمة الحرافيش» توقف عند«ميرامار» التى نشرها عام ١٩٦٦. وتوصل كل منهم الى تفسير للهزيمة وصيغة، هى



موقفى من الوحدة العربية والديمقراطية كان سبب اعتقالى

فى خاتمة المطاف«نقطة النهاية» الموضوعية» اما الوجود أو البقاء الذاتى للأفراد فشئ أخر.. فلا احد يستطيع ان يقول ان محفوظ او الحكيم او ادريس هو هذه المربعات او المستطيلات النثرية الاقرب الى الانطباعات السريعة منها الى المقالات الادبية.

وقد اتجهت انا الى استئناف كتابة«تاريخ الفكر المصرى الحديث» و«ثورة الفكر فى النهضة الاوروبية» ربما لأن تكوينى كاستاذ جامعى يساعدنى على هذا النوع من الابحاث ولكن المؤكد اننى مثلهم جمعيا توقفت جوهرياً فى هزيمة ١٩٦٧. هذا يعنى ان للهزيمة وجها حضاريا، اى انه لم يكن فى الحرب«خيانة» بالمعنى العسكرى او السياسى الا اذا اثبتت الوثائق ذلك، وهذا لم يحدث حتى الآن. وانما اتذكر اننى كنت فى مبنى التليفزيون، وكان الكلام يدور بين الحاضرين خارج الاستوديو على ان الحرب ستقع خلال يومين على الاكثر. وهو حديث الناس فى جميع انحاء البلاد. ورغم ذلك فوجئت بان بعض الموظفين فى مكاتب الحسابات فى حالة«ابتهاج» وكأنهم فى موجة انتعاش عاطفى وانتشاء جنسى، اذ دارت تعليقاتهم حول هذا المعنى« دا احنا بكرة حنهيص مع البنات فى تل ابيب». وقد ذعرت لسماع هذا الكلام. وكنت قد ذهبت الى ادارة الحسابات للحصول على بيان للضرائب. ذعرت لأن«الاحساس بالحرب» لم يختمر عند الشباب بمعانى المعركة الوطنية لاسترداد الأرض وتحرير الوطن، وانما اقترن ب«الهيصة الجنسية» اذهلنى لدرجة الذعر ان وجدان الشباب خلا من الاحساس بالمسؤولية والشعور بالخطر. وقد تكرر ذلك بعد ايام من الهزيمة حين تراجع عبد الناصر عن الاستقالة فاذا باحد النواب فى مجلس الشعب يرقص تحت قبة البرلمان من شدة الفرح، بينما البلاد كانت قد اسبيحت منذ احتل الاسرائيليون اجزاء غالية من ترابنا الوطنى. كانت« رقصة النائب» عاراً ما بعده عار.

وأثناء المفاوضات الدائرة بين عبد الحكيم عامر وشمس بدران من جهة وعبد الناصر من جهة اخرى كان ثروت عكاشة هو الذى يقوم بدور الوساطة. وقد روى لى ان شمس بدران قال له، والهزيمة لا يكاد يستوعبها العقل حينذاك: لماذا انت حزين؟ هكذا ؟ هل نحضر قهوة سادة؟. هذا الرجل كان وزير الحربية عام ١٩٦٧ ولايدرك حجم الذى حدث او انه يدرك ولا يشعر ضميره الوطنى بأى وخز او الم، وكاننا لسنا فعلا فى مأتم قومى.

للهزيمة وجه حضارى

اذن فبعض الشباب يتوقع قبل الهزيمة نصراً جنسياً، واحد النواب يرقص بعد ان وقعت، ووزير الحربية يستكثر الحزن على الاحتلال ويسخر من المتألمين . وقيل ان هناك بعض العائلات التى اضيرت من الناصرية قد شربت نخب الهزيمة، اى انها بدافع من الحقد الطبقى وفقدت شرفها الوطنى.

الا يعنى ذلك كله- وهو مجرد امثلة جزئية- ان للهزيمة وجهاً حضارياً لا مجرد خيانة؟ لا، ليست خيانة، بل هو التخلف فى أبشع صورة. وذات يوم من ايام ١٩٦٤ رفض موظف فى وزارة الداخلية اسمه حسن المصيلحى تنفيذ قرار جمال عبد الناصر بالافراج عن اليساريين اربعا وعشرين ساعة مما دفع عبد الناصر بنقله الى مصلحة الجوازات والجنسية، وفى ذلك العام ايضا قامت جريدة الجمهورية بطرد مجموعة من اكبر الادباء والكتاب فى مقدمتهم طه حسين ومن بينهم عبد الرحمن الخميسى وعبد الرحمن الشرقاوى، اى ان عبد الناصر كان يفرج عن المعتقلين وصحيفة النظام الاولى تعتقل اقلامهم بل تكسرها. والسؤال الطبيعى هو كيف كان رئيس الدولة يقوم بمصالحات وطنية، وغيره يقوم بتخريبها ؟ لمصلحة من كان يتم ذلك؟ فى حادث الجمهورية

قيل انها اوامر عبد الحكيم عامر، وفى حوادث اخرى قيلت اسماء داخلية وخارجية. ومعنى ذلك ان للهزيمة مقدمات ومقومات شديدة التعقيد، هى ما ادعوه«بالوجه الحضارى» واقصد العكس طبعاً اى التخلف الشديد.

التقيت بعبد الناصر ثلاث مرات، اولها فى قصر عابدين حيث كنت مقررا للجنة الثقافية فى مؤتمر التضامن الافريقى الآسيوى، والمرة الثانية حين تسلمت وسام الاستحقاق من الطبقة الاولى. والمرة الثالثة كانت فى«الاهرام» حين قام الرئيس بزيارته المعروفة عام ١٩٦٩. وكان هيكل قد اختار مكتبى ليكون مكانا للقاء كتاب وادباء الاهرام بالرئيس عبد الناصر. كان هناك نجيب محفوظ وحسين فوزى وعائشة عبد الرحمن وصلاح طاهر وصلاح جاهين. وعندما دخل عبد الناصر اراد هيكل ان يمزح معه وهو يقدمنا له قائلا: هنا جميع التيارات الفكرية ممثلة. فالدكتورة بنت الشاطئ تمثل مصر الاسلامية ود. لويس عوض يمثل مصر الفرعونية ونجيب محفوظ.. فاكمل عبد الناصر« ويمثل السيدة زينب» فعلق نجيب«بل سيدنا الحسين ياسيادة الرئيس» وضحك جمال عبد الناصر. وجاء دور حسين فوزى فقال هيكل انه يمثل مصر البحر المتوسط وحينئذ قال عبد الناصر لفوزى: انت لاتحب القومية العربية فقال فوزى: بل لقد كتبت ياسيادة الرئيس فى كتاب السندباد (يقصد سندباد مصرى) ان العرب انتصروا. على الروم بواسطة الاسطول المصرى.. فعلق عبد الناصر بانه يمزح لا اكثر. ولكن حسين فوزى استطرد : ياسيدى الرئيس لقد كانوا يعلموننا ان مصر اعظم امة، والان نحن دولة متخلفة. ولن نستطيع استعادة مكانتنا الا اذا اتجهنا بابصارنا نحو الشاطئ الاخر للبحر المتوسط، لنر ماذا يفعلون ونفعل مثلهم.

ما لفت نظرى هو رد عبد الناصر، فقد اجابه بهدوء: زامبيا تقول الكلام نفسه. ولكن فوزى استأنف الكلام: على أية حال لقد تعلمت وجيلى انه مالم نر اوروبا ماذا تفعل ونحاول ان نفعل مثلها، فاننا لن نتقدم. اما ان تكون اوروبا الغربية او اوروبا الشرقية، فان الامر متروك لسيادة الرئيس ان يقرر.

وطبعاً كان حسين فوزى ماكراً، فكانه لا ينفى الاتهام الموجه الى عبد الناصر بأنه جنح شرقاً. وقد رد عليه عبد الناصر بجواب حكيم اذ قال له : يادكتور فوزى، ليست اختيارات الفرد دائما هى التى تقرر مصير الامم. كان جوابا حكيما دون ان يحتاج للخوض فى التفاصيل. وكان تفسيرى لهذه الاجابة وما يزال انه اراد ان يقول: لست شيوعيا ولكنى



لسوء حظى اننى عشت لحظات قتل شهدى عطية

مضيت في طريق الكفاح الوطني الى النهاية. واعتقد انه كان بهذا الجواب قد قلل بدرجة عظيمة من النيل.

واثناء خروجة من مكتبي سمعته يقول لهيكل: لقد نسيت ان أسأل د. لويس عوض من هو حسن مفتاح (بطل رواية«العنقاء»). وكنت قد اهديته الرواية عند صدورها عام ١٩٦٦ وتضمنت المقدمة التي شرحت فيها المناخ السياسي والثقافي للاربعينات، وقد غضب عبد الناصر- كما فهمت من هيكل- لان هذه الرواية نشرت خارج مصر، وكان يتمنى ان تطبع في مصر. وبالطبع لم اكن حكيت لهيكل محاولاتي المستمرة لتنفيذ هذه الامنية. ولكني قلت له بعد ذلك انني لست الملوم في ذلك، وانما مستشار دار المعارف هو الذي اعتذر عن عدم نشرها بسبب تصويري لعزرائيل كشخصية شريرة: وكان جوابي ان عزرائيل في المخيلة الشعبية هو ملاك الموت الذي يقبض الارواح. ولذلك فالعامه تخافة ويتمناه الخصوم لبعضهم البعض بصفته«شر الشرور» الذي يفرق الاحباب.

وحين مات جمال عبد الناصر كتبت الاسطر التي يحفظها بعض الناس الى الآن، فقد كان بطلا وطنيا منحازا للفقراء، وربما لا ارى ان اصلاحاته وانحيازاته للفقراء كانت كافية، ولكنه كان اكثر زملائه تقدماً لا اتكلم عن اليساريين منهم فهؤلاء تركوا السلطة منذ البدايات. ولكني اتكلم قياساً الى جميع الآخرين. كان اكثرهم صلابة واستبصارا واستناره.

ولن انسى يوم استولى بومدين على الحكم في الجزائر، وقام عبد الناصر بايفاد عبد الحكيم عامر ربما للتوسط في شأن بن بللا. واذا بمجلة«تايم» او«نيوزويك» تنشر رسما كاريكاتيريا لعامر وهو يصافح بومدين فلا يقول:how do you do? بل يقول باضافة it حيث يتحول معنى الجملة في الانكليزية من«كيف حالك» الى«كيف فعلتها؟» ومنذ ذلك اليوم وانا احدس بان الاميركيين قرروا التخلص نهائيا من عبد الناصر، وربما كان عامر في ظنهم قادرا على القيام بدور بومدين بالنسبة لبن بللا، ولكن بعد ١٩٦٧ لم يعد اسم المشير واردا.

في ديسمبر (كانون الاول) ١٩٧٢ اشتركت في مؤتمر فلورنسا (ايطاليا) الذي ضم من المفكرين المصريين د. حسام عيسى وميشيل كامل وانا. وقد فوجئنا بان الاتحاد الاشتراكي قد ارسل صوفي ابو طالب وعاطف صدقي وثروت بدوي. كان مؤتمرا فكرياً ثقافيا ولذلك استغربنا كثيرا، وبعضنا سأل ادارة المؤتمر عما اذا كانت قد دعت اصحاب هذه الاسماء فاجابت الادارة بالنفي ولكنها اضافت ان الاتحاد الاشتراكي في مصر طلب ضم هؤلاء السادة كمراقبين اهلا وسهلاً.

كانت حركة الطلاب المصريين قد استأنفت اشتعالها. ولعلها كانت من طلائع الحركات الطلابية عام ١٩٦٨ ولكنها بسبب الظروف المصرية التي استولى فيها السادات على الحكم وقام بتأجيل الحرب. جددت مظاهراتها واعتصاماتها وتمردها بين اواخر ١٩٧٢ واوائل ١٩٧٣. وكنت كما سبق ان ذكرت في مؤتمر فلورنسا. وقد تفهمنا نحن المدعوين وجهة نظر الداعين في قدوم«الاتحاد الاشتراكي» كمراقب دون اوراق عمل.

وحدث ان ورقة زميلنا د. حسام عيسى كانت حول« محنة اليسار في مصر». احد الكوادر العليا في الحزب الشيوعي الايطالي هو السنيور بايتا تساءل بعد تلاوة ورقة ميشيل كامل: لماذا لم تستطيع الحركة الماركسية المصرية ان تمد جذورها في ارض مصر؟ واجاب حسام عيسى ان الماركسية كالليبرالية. كأي مذهب سياسي اخر في مصر، يزدهر حين تعنف قبضتها ضده. ولذلك فعندما تكون الحكومة تقدمية يزدهر اليسار، وحين لا تكون كذلك فانها تطارده.

طلب الكلمة د. ثروت بدوي وقال: ليس صحيحا ما قاله حسام عيسى لان الشعب المصري لا

يقبل الماركسية بسبب ايمانه وتدينه، ولكن الشيوعيين الحاقدين، فانهم لتبرير فشلهم، يذهبون الى اسيادهم فى موسكو ويدعون ان الحكومة تضطهدهم.

شعرت ان قاموس الحوار تغير، اذ كيف يتحول الحوار الثقافى الى لغة« اسيادهم فى موسكو »؟ كان رئيس الجلسة المفكر المغربى د. عبد الله العروى الذى رفع الجلسة وخلال ربع ساعة (الاستراحة) ذهبت الى ثروت بدوى، وكان يرافقه زميليه عاطف صدقى وصوفى ابو طالب وقلت له: يا دكتور ثروت انا احتج على الكلام الذى قلته فى الجلسة السابقة، فهو ليس من النوع الذى تعترف به المؤتمرات الدولية او الندوات الفكرية، وانت من حقك ان ترى ضرورة التعاون مع اميركا، ولكن ماذا يكون موقفك اذا قال احدهم عنك انك تذهب الى« أسيادك فى واشنطن »؟ وبالتالى، فليس من حقك ان تتهم زميلا لك بان اسياده فى موسكو. لذلك اطالبك بان تسحب هذه العبارة من المضبطة فى بداية الجلسة التالية. واذا لم تفعل فاننى سأنسحب علناً.

ارتبك ثروت بدوى، وتوجه اليه صوفى ابو طالب بالحديث قائلا: افعل كما يقول لك الدكتور لويس حينئذ اصطحبته الى الدكتور العروى الذى قلت له ان ثروت لديه كلمة يريد ان يقولها. وقال ثروت: اريد ان اسحب عبارة« اسيادهم فى موسكو » من مضبطة الجلسة. وبعد ان دخلنا الى الجلسة قال العروى ان ثروت بدوى يريد الادلاء بكلمة، فوقف ثروت وكرر طلب الشطب على العبارة المذكورة، وعقب العروى: اذن فان هذه الكلمات تعتبر لاغية وكأنها لم تكن، اى كأنها لم تقل ولم تسمع.



اهتمامى الأول هو تثبيت تيارات فكرية

تكهرب الجو قليلا. ولما عدت الى مصر، وكانت الحركة الطلابية فى عنفوانها، اصدرنا بيان الكتاب والادباء الذى اختاره السادات« مناسبة » لابعاد اكثر من مائة كاتب، بواسطة« لجنة النظام » التى الفها من حامد محمود ومحمد عثمان اسماعيل ويوسف مكادى واحمد عبد الاخر وكمال ابو المجد (الذى لم يشارك فى اعمالها كما فهمت). وكان حامد محمود قد عين وزير دولة لشؤون مجلس الشعب. وحدث ان اتجهت احدى المظاهرات اليه فسأله الطلاب اسئلة عديدة من بينها: لماذا فصلتم لويس عوض؟ فاجابهم بانه فى مؤتمر فلورانسا قال ان فى مصر فتنة طائفية وان الاقباط يضطهدون وكنائسهم تحرق. وبالطبع كان هذا الكلام كذبا فى كذب لان امثال هذه الموضوعات غير مطروحة اصلا للنقاش. ولاننى لا

اقحم نفسى فى قضايا غير ثقافية فى ندوة ثقافية، ولأننى طيلة حياتى لم اتكلم فى السياسة بهذا الاسلوب الفج. من اين جاء حامد محمود بهذا الكلام؟ لم يكن حامد محمود معنا فى فلورنسا، فهو اما ان اجاب الطلاب ارتجالا او ان واحداً من الثلاثة الذين اوفدهم الاتحاد الاشتراكى اوحى اليه بهذا الكلام.

فصلونى اذن مع زملائى من عضوية التنظيم السياسى وقد كانت شرطا للعمل، فكان الفصل من الاتحاد الاشتراكى يعنى الفصل من اعمالنا وقد رفض هيكل تنفيذ القرار، وقال للسادات ان احداً لايستطيع وقف كاتب او صحفى الا فى الحالات التى حددها قانون نقابة الصحفيين وبعد النظر فى شأنه فى مجلس تأديب» واجابه السادات إن عليه تنفيذ الاوامر، ولكن هيكل رفض وقال لرئيس الجمهورية: اننى سأصرف لهم مرتباتهم كالمعتاد واننى اضع استقالتى فى تصرفك، وفى اخر الشهر صرفنا مرتباتنا فعلاً، نحن والاخرين فى بقية الصحف، وبعد عشرة الأيام كلمنى هيكل تليفونياً يسأل ماذا افعل. قلت اننى بصدد ترجمة جديدة لكتاب«فن الشعر» لارسطو، كرر السؤال مضيفا: ماذا تكتب للاهرام؟ قلت: اننا مفصولون، ولا داعى للحرج، فعلق: لا لم يحدث شئ من هذا القبيل، عد الى مكتبك.

فى هذا الوقت وصلتنى دعوة من جامعة كاليفورنيا تطلب منى- كما هى العادة فى بعض الجامعات الكبرى- قضاء موسم دراسى بين طلابها. ولو وصلتنى هذه الدعوة فى ظروف عادية لقبلتها، ولكنى اعتذرت عن عدم قبولها بسبب الوضع غير الطبيعى بينى وبين النظام، وقد شكرت اصحاب الدعوة وطلبت تأجيلها الى وقت آخر.

كانت الصلة بيننا نحن الكتاب من جهه والصحف من جهة اخرى، شكلية. وقبيل حرب اكتوبر (تشرين الاول) بحوالى اسبوع تقريبا اصدر السادات قراره باعادة الجميع الى صحفهم، ولكن البعض كان قد يئس من الوضع كله فترك البلاد.

وهذه هى الفترة التى وقع فيها النزوح الجماعى لمجموعة من ألمع الادباء والنقاد، بعضهم الى البلاد العربية كعلى الراعى واحمد بهاء الدين واحمد عباس صالح، وبعضهم الى اوروبا كاحمد عبد المعطى حجازى والفريد فرج وغالى شكرى، وقد سافروا على اساس العودة بعد فترة قصيرة، ولكن الفترة طالت، هؤلاء وامثالهم غادرونا تحت ضغط الجو الفظيع الذى يحرمهم من الانتاج وحرية التعبير، وهم غير الذين سافروا جريا وراء الرزق فى بلاد النفط.

وعندما وقعت الحرب كتبت بعض التعليقات التى اعتذر هيكل عن عدم نشرها ربما لأنها كانت مليئة بالافكار التى حيرته كما قال. احدهما، على سبيل المثال، اردت فيه ان افسر استبسال المصريين فى القتال. وكان رأيى ان العار من هزيمة ١٩٦٧ كان قد وصل بالمصرى العادى ان يفضل الموت على الحياة فى ظل هذا العار الوطنى، وان مرارة الاحساس بالهزيمة بلغت مبلغ الانتحار او الرغبة فى الانتحار. وربما وجد هيكل فى مثل هذا الوصف او التحليل قسوة او قتامه لا تناسب الموقف. ولكن مازال هذا هو تفسيرى الى الآن،فلست اجد تبريراً آخر للضراوة التى قاتل بها المصريون الا انهم القوا بانفسهم فى النيران باعتبارها اهون مما هم فيه، كان هيكل ممن يسمون الهزيمة نكسة، أى انه كان ممن يحرصون على الاحتفاظ باعصابهم ويخففون من وقع الاشياء اما نحن الادباء، فغلاظ فى التعبير ونسمى الاشياء باسمائها:

وقد كنت واحدا ممن فوجئوا بالحرب. وعلى أية حال فان المناخ الذى سبقها والذى تلاها يبرر المفاجأة، اذا كان ما يسمى«بيان توفيق الحكيم» هو احد اسباب فصل الكتاب الذين وقعوا عليه، فان الاسباب الاخرى التى عبرت عنها حركة الطلاب والمثقفين هى التى تسببت فى فصل من لم

يوقعوا عليه. كما تسببت في صنع الجو الذي دفع بعض المثقفين الى النزوح الجماعي، وهي ايضا التي تسببت في خلق اليأس من حرب التحرير ومن أي تقدم نحو الامام.

كان توفيق الحكيم في أول عام ١٩٧٣ يجتمع ببعض الادباء ويتشاور معهم حول هذه الحال. ثم وجدته يكتب بعض الاسطر احتجاجا على ما يجرى، ويطلب منى التوقيع، ولكنى اعتذرت له بان هذه الاسطر تشخص الداء دون الدواء، وان المطلوب من قادة الرأى اكثر من ذلك ورفضت التوقيع. وبعد يومين جاءنى يوسف ادريس واحمد حجازى وربما كاتب آخر لا اتذكره، وقالوا لى لابد من ان اوقع على البيان من اجل الطلاب. قلت اذا كان هذا هو السبب فهذا هو توقيعى. وقعت فى آخر القائمة. ولكنهم طلبوا منى ان يكون اسمى فى المقدمة، فاستجبت لطلبهم. ثم تتالت الحوادث التى بدأت بالفصل من العمل وحبس الطلاب والتحقيق مع الكتّاب، فكيف لا افاجأ بالحرب؟ فوجئت بها طبعا، ثم ابطلت الحوادث اللاحقه مفعول المفاجأة.

عودة وعى توفيق الحكيم

طلب توفيق الحكيم ان ازوره فى مكتبه، واذا به يطلعنى على صفحات مكتوبة بالقلم الرصاص. وكانت هذه هى مسودة«عودة الوعى». قال لى: هذا كتيب صغير عن اوضاع مصر. اريد رأيك فيه. اخذت الكتيب وسهرت فى قراءته، واعدته له فى اليوم التالى حسب طلبه، وقلت له: لا يا اسُتاذ توفيق، لست انصحك بنشره. سألنى: لماذا؟ اجبت : لانك شريك فى كل ما كان،.ولا اظن من العدل أن تأتى بعد كل ما حدث وتتنصل منه كأن الذى قام به شخص واحد هو جمال عبد الناصر.

كان ذلك بين أواخر ١٩٧٣ وبداية ١٩٧٤. وكان السادات قد شتم الحكيم فى اجتماع مغلق للأعلاميين بعد طرد زملائهم، ولكننا فوجئنا بعدئذ بالحكيم وهو يقابل السادات ثم يصدر عنه ما يشبه«البيان المشترك» الذى يبشر بالمصالحة من اجل مصر.. فهل كان«عودة الوعى» من خبايا او ظواهر هذه المصالحة؟ لا املك ولا استطيع ان اقطع برأى.

ثم فوجئت فى اول فبراير (شباط) بان هيكل نفسه يخرج من«الاهرام» وينشر الخبر فى كل الصحف كنا نسمع عن تحفظات هيكل حول كيسنجر ومساعيه. وان هيكل لم يعد شخصا مرغوبا فيه، فمن هو الذى رفض هيكل؟ هل هو



٦٧ جعلت توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وأنا وجوها من الماضى

السادات ام الامريكان؟ لا املك ايضا ولا استطيع ان اقطع فى ذلك برأى. والمهم انه حين خرج هيكل من«الاهرام» شعرت بانه الوقت المناسب لتلبية دعوة كاليفورنيا. وفعلا ابرقت للجامعة بالقبول.

وكنت منذ فصلت من الاتحاد الاشتراكى فى فبراير (شباط) ١٩٧٣ الى عودتنا للعمل فى سبتمبر (ايلول) ١٩٧٣ قد عكفت على«تاريخ الفكر المصرى الحديث» فى البيت و رأيت انه من المفيد استئناف هذا البحث فى هدوء الجامعة. كذلك فقد شعرت بعد خروج هيكل باننى اصبحت ضيفا ثقيلا على«الاهرام». وقد سافرت الى كاليفورنيا فى مارس (آذار) ١٩٧٤ وبقيت هناك الى يونيو (حزيران) من العام نفسه. وبعد فترة وجيزة وصلتنى من الجامعة برقية تستفسر عما اذا كان ممكنا ان اشغل منصب الاستاذية فى الموسم الدراسى للعام الجامعى الجديد (١٩٧٤-١٩٧٥). وابرقت بالموافقة.

وعدت الى الولايات المتحدة فى سبتمبر (ايلول) ١٩٧٤ حتى يونيو (حزيران) ١٩٧٥ وهى الفترة التى انجزت فيها بحثى عن جمال الدين الافغانى. ولما انتهى العام الدراسى عدت الى«الاهرام» وعندما وصلت الى سن الحادية والستين فى عام ١٩٧٦ طلبت من على حمدى الجمال رئيس التحرير فى ذلك الوقت ان يتكرم باحالتى الى التقاعد. رجانى الرجل تأجيل ذلك فاعتذرت وقلت له انه يمكن بعد«تسوية حالتى» ان اكتب للأهرام، ولكن ليس كموظف. وتحت الحاحى امكن تسوية حالة التقاعد، وبقيت اكتب«للأهرام».

ولكننى لاحظت كثرة المصادرات لمقالاتى. واتذكر احداها عن المثقفين فى الخارج واخرى عن اتحاد الكتاب وكان عنوانها«قانون غير قانونى» المقال الاول كان تحية لهؤلاء المثقفين الذين تركوا مصر فى ظروف صعبة، وكنت قد رأيت بعضهم فى بيروت (أيام انقلاب عزيز الاحدب) فوجدتهم وكأنهم فرقة مصرية فى الحرب الاسبانية. وفى المقال الثانى رأيت انه من الغريب ان ينص قانون اتحاد الادباء على ضرورة ان يؤمن العضو بالاشتراكية العربية، فكيف يكون الكاتب كاتباً اذا امليت عليه شرطاً ايديولوجياً كهذا؟ وللأسف فان هذا القانون معمول به الى الآن. وقد لاحظت على يوسف ادريس انه حرص على ان يكون المسؤول عن قيد الاعضاء فى الاتحاد، ولكنهم بسرعة ارسلوه فى«بعثة ضيافة» الى الولايات المتحدة حوالى ستة شهور، وكان ذلك يعنى ابعاده حتى يمكنهم اختيار الاعضاء الذين يريدونهم ورفض من لا يعجبهم فكره. والأغراب ان ذلك تكرر مرة أخرى حين رشح يوسف نفسه لنقابة الصحفيين. وكانت له شعبية كبيرة، واذا برحلة جديدة الى اميركا تحول دونه والاستمرار حتى يوم الانتخابات.

هل هذه كلها مصادفات؟ لا ادرى. وكنت قد قمت برحلة عربية الى بيروت (كما ذكرت) والأردن وبغداد والكويت والبحرين والخرطوم، وفى تلك الايام سمعت الكثير عن تقسيم لبنان تقسيماً طائفيا والتوطين الفلسطينى. وعدت لاكتب عما شاهدت وسمعت. وكان يوسف السباعى هو رئيس التحرير الذى رفض نشر مقالى الاول عن لبنان. وحينئذ قررت التوقف عن نشر السلسلة العربية، وقلت اننى لن افصل مقالات وارا ء. فلست«ترزى افكار» اى اما ان تأخذنى كما انا او تتركنى ولم اكن اغضب من عدم النشر، ولكنى حزنت كثيرا من مصادرة بحثى فى حلقات عن الافغانى. وقدمت استقالتى لهذا السبب، وكان ذلك بعد شهر واحد من مقتل السادات.

كان حادث المنصة مفاجأة لى. وكنت ارى ان السادات يربى الثعابين السامة وان احد هذه الثعابين قد لدغة اخيرا . انها النتيجة الطبيعة لتربية الثعابين.

وفى سبتمبر (أيلول) ١٩٨١ كان السادات قد اعتقل رموز المعارضة السياسية المصرية، ولم

اكن اكتب فى السياسة ولكنى لا استبعد التفكير فى اعتقالى، وقد حدثت لى انذاك واقعة غريبة، فقد كنت فى احد تلك الايام اتناول غذائى فى كافيتريا «الاهرام» واذا بسعد الدين ابراهيم الاستاذ فى الجامعة الاميركية ينظر الى فى دهشة واستغراب قائلا: «هو انت ما اتمسكتش»؟. تضايقت، لان الحركة والجملة فيهما ايحاء بانه يملك من المعلومات ما يؤكد انه كان من المفترض ان يقبضوا على، واذا كان الامر اجتهادا من جانبه فهى قلة ذوق.

فى ذلك الوقت تقدمت حلقات الافغانى الى «الاهرام» ولا اعرف من الذى قرر منعها او اقترح ذلك المنع، ولكنها منعت، واستقلت.

السبعينات والثمانينات عصر جديد. كانت العلامة الاولى هى ذبول المسرح المصرى الجاد وازدهار المسرح التجارى. كانت هزيمة ١٩٦٧ هى بداية التدهور المسرحى. ولكن اعمال ميخائيل رومان والفريد فرج ثم على سالم كانت تحاول الابقاء على الشعلة حتى نهاية الستينات. ولكن العصر السياسى-الاجتماعى الجديد حمل معه مسرحاً جديدا هو اللامسرح. ومن الغريب انه فى الفترة بين الهزيمة ورحيل عبد الناصر نشطت المصادرات المسرحية، الجزئية والكلية: تعديلات شديدة فى «العرضحالجى» لميخائيل رومان، مصادرة «المخططين» ليوسف ادريس قبل فتح الستار عن ليلة العرض الاول، مصادرة «مار اصاد» لبيتر فايس «أنطونيو وكليوباترة» لشكسبير و«سر الكون» لنعمان عاشور، وسبع سواقى» و«الاستاذ» لسعد الدين وهبه. وبدأ النزوح الجماعى للمخرجين والممثلين المسرحيين الى البلاد العربية.

بضمور مسرح الدولة ونزوح الفنانين، ووفاة ميخائيل رومان ونجيب سرور ومحمود دياب ثم صلاح عبد الصبور. وكان الحكيم قد كف بعد «بنك القلق». ولذلك وجد المسرح التجارى نفسه سيد الساحة الوحيد.

وفى الشعر كان صلاح عبد الصبور قد سافر الى الهند اربع سنوات، وكان حجازى قد سافر الى باريس حيث لايزال، وكان محمد عفيفى مطر قد سافر الى بغداد. وبقى ابو سنة وأمل دنقل الذى اصر على الرفض حتى مات عام ١٩٨٣ بعد صلاح بعامين.

فى العهد الناصرى ازدهرت الآداب والفنون واختنق الفكر. وهذا طبيعى، فالثورة تريد لفكرها الشيوع على حساب الفكر المعارض. وفى ظل الثورة كان هناك انفتاح فنى حقيقى، وقد



ابعد هذا الكفاح الطويل يأتى من يقول لى: ياقبطى ياملعون؟!

ارسيت البنية الاساسية كالباليه والكنسرفتوار والقطاع العام المسرحى والسينمائى والنشر.
اما فى السبعينات فقد بدأ الانحطاط، بحيث اصبح من العسير استعادة الكرامه الفنية.

مصادرة «فقه اللغة العربية»

وفى هذا العصر صودر كتابى«مقدمة فى فقة اللغة العربية» الذى انكببت عليه عشرين عاما متصلة ابحث وانقب واقارن واراجع حتى توصلت الى مجموعة من النتائج الاساسية.

اهم هذه النتائج ان العلاقة بين العربية ومجموعة اللغات الهندية- الاوروبية ليست علاقة الفاظ مستعارة كما كنا نتعلم عن الالفاظ الاعجمية فى القرآن الكريم. وقد اهتديت الى ان السبب ليس هو الاستعارة بل وحدة فى الاصل بين المجموعة السامية والمجموعة الهندية الاوربية . والمجموعة السامية ممثلة فى اصغر بناتها وهى اللغة العربية، لاحظت ان فى الكثير من الالفاظ الاساسية فى اللغة والتى تستحيل استعارتها، تتوفر فيها وحدة الاصل كاسماء الاعداد والقرابة، ووحدة الاصل هذه سابقة على عصور الهجرات من الموطن الآسيوى للمجموعة السامية والمجموعة الهندية- الاوربية. وان اللغة العربية مبنية على طبقات جيولوجية أى سبيكة من تراكمات أربعة الاف سنة، حتى فى ماقبل استيطان العرب لشبه الجزيرة. ثم قلت ان فقه اللغة العربية قد مضى فى منطق علمى الى وقوع المعركة بين السنة والاشاعرة من جهة والمعتزلة من جهة أخرى. وهى المعركة المعروفة بقدم القرآن الكريم كما يقول الفريق الاول، وخلق القرآن كما يقول الفريق الثانى. ولأن المعتزلة يقولون ذلك فقد قالوا ايضا ان اللغة العربية مخلوقة والفرق اذن كبير بين تقديس اللغة لدى القائلين بقدمها، وبشرية اللغة عند القائلين بخلقها، وقد انبنى على القول يقدم اللغة فى اللوح المحفوظ، وبالتالى فيستحيل ان تكون هناك وشائج بينها وبين أية لغة اخرى من لغات العالم، اللهم الا اذا كانت هى مصدر اللغات الاخرى، وهو امر غير ثابت علميا، ولكنه الامر الذى اعترض عليه مجمع البحوث الاسلامية.

كان الكتاب قد صدر فى أوائل عام ١٩٨١ عن الهيئة العامة للكتاب فى مصر، أى دار النشر التابعة للدولة. وقد بيع منه حتى يوم مصادرته فى آخر العام نفسه تسعمائة نسخة . وكان مطبوعاً منة ثلاثة الاف نسخة. فى هذه الاثناء كتب احدهم اسمه (او باسم) زهران ١٣ مقالا فى مجلة«الاذاعة والتلفزيون» حين كان يرأس تحريرها احمد بهجت، ضد الكتاب من وجهة نظر دينية. هذا بالرغم من ان نظرية«خلق القرآن» من صميم علم الكلام فى تاريخ الفلسفة الاسلامية، وليست من اختراعى الشخصى. وكتب المعتزلة مطبوعة على نفقة الدولة المصرية كمؤلفات القاضى عبد الجبار والمغنى، حققه امين الخولى ونشرته الدولة.

وفى صيف ١٩٨١ فوجئت بضابط من مباحث أمن الدولة- قسم الصحافة- هو حالياً العميد حمدى عبد الكريم يتصل بى قائلا: ان الجمعية الشرعية يادكتور تنادى بقتلك فى اجتماعاتها، فاذا كنت تحتاج الى حراسة خاصة فنحن على استعداد. اجبته بالشكر والاعتذار عن الحراسة لانى لم اعتقد ان الموضوع يستحق.

فى السادس من سبتمبر (ايلول) ١٩٨١ ارسل مجمع البحوث الاسلامية مذكرة الى مباحث أمن الدولة تطالب بالتحفظ على الكتاب ومساءلة مؤلفة. ومن جانبها قامت المباحث بالطلب الى هيئة الكتاب ان تمنعه من التداول حتى يفصل فى امره قاضى الامور المستعجلة.

وفى ديسمبر (كانون الاول) ١٩٨١ كنت قد استقلت من«الاهرام» ودخلت المستشفى للعلاج من أزمة قلبية خرجت منها فى الخامس عشر من ذلك الشهر. وكنت فى مكتبى الذى اقيم فيه

بشارع الهرم حين طرق بابى ضابط يسلمنى استدعاء لمحكمة جنوب القاهرة. ولم يكن يعرف الضباط سبب الاستدعاء، وكلت محاميا هو احمد شوقى الخطيب، وقرأت مذكرة مجمع البحوث الى المباحث للمرة الاولى وعرفت سبب المصادرة. نصحت المحامى ان يقول للمحكمة ان هذه قضية لغوية تحتاج للتحكيم فيها الى المجمع اللغوى لا الى مجمع البحوث الاسلامية . ويستطيع المجمع ان يعين لجنة تفتى فى امر الكتاب. وفعلا تقدم المحامى بهذا الطلب، واستجابت له المحكمة التى شكلت لجنة من توفيق الطويل واحمد حسن الباقورى وعبد الرحمن الشرقاوى، ولكن الازهر رفض هذه اللجنة وقال انه جهة الاختصاص. وتراجع القاضى. ولم تكن النيابة قد ابلغت الشيخ الباقورى الذى اصدر تصريحا يشيد فيه بالكتاب ويقول اننا لسنا فى عصر محاكم التفتيش، وكتب لى د. توفيق الطويل رسالة رقيقة اشاد فيها بالكتاب.. وقال القاضى ان الازهر يرى ان مجمع البحوث الاسلامية هو الذى سيشكل اللجنة من بين اعضائه. وفعلا تشكلت اللجنة من الاساتذة انفسهم الذين كتبوا المذكرة الاولى. واثناء نظر الدعوة امام القضاء ادلى الشيخ عبد المهيمن الفقى سكرتير مساعد مجمع البحوث الاسلامية بتصريح قال فيه ان الازهر لم يخسر قضية واحدة.

وبعد عامين تقريباً فوجئت بان الحكم قد صدر بالمصادرة النهائية دون ان احاط علما بذلك . واستغربت ان المحامى لم يستأنف الحكم فى الموعد المقرر، ولما سألته قال لى: عندما كنت اترافع فى قضية غبور (احد كبار الاثرياء) قال لى المدعى العام الاشتراكى: لقد كنا سنضعك انت ايضا تحت الحراسة. وفهمت ان ضغطا ما مورس ضده، فما علاقة غبور بفقة اللغة؟

وكانت الصحافة فى مصر والعالم العربى كريمة معى، اذ وقفت على وجه الاجمال، الى جانب حرية الفكر والتعبير دون الدخول فى التفاصيل.

انهم لم يعتقلونى فى سبتمبر (ايلول) ١٩٨١ ولكنهم فعلوا ماهو ابشع اذ اعتقلوا كتابى، فقد تم الافراج عن المعتقلين ومازال كتابى اسيرا يصوره القراء والباحثون باسعار مرتفعة.

اعتقد اننا نمر الآن فى مرحلة انتقال ومثل هذه المرحلة تحتاج الى الصبر حتى يتكون الجديد وينقرض القديم. اى ان الفترة التى نشهدها وقد تفاعل معها البعض على مستوى



انا ككاتب مصرى جزء من التراث العربى

الفكر سوف يعقبها بالضرورة، وربما بعد عشر سنوات او اكثر، مرحلة نهوض ثقافى اخر، الان يجرى اعداد التربة، فاذا لم تحدث كارثة جديدة كبرى فى العالم العربى، فان الامور لابد ان تمضى الى الافضل.

لايبدو لى أن الآن مستقبل لبنان، ارى الخراب من البشاعة بحيث يحجب عنى أى مستقبل قضية فلسطين دخلت فى منطقة بين الظل والصمت.

فى حرب الخليج انا منحاز للعراق. ولست اجد فارقا يذكر بين الخمينى والشاه. كان الشاه يطمح لبناء امبراطورية فارسية كالتى كانت فى عهود قورش وكسرى وقمبيز ودارا. والخيمنى ايضا يحاول فرض السيادة الفارسية على الاقطار العربية جميعها باسم الاسلام، ولست اعتقد انه سينجح، فهو يتوهم اشياء، كما لو انه فى ايام ابو مسلم الخرسانى، ولكنها مجرد اوهام.

لذلك فاننى اقول للمثقف المصرى، والعربى عموما، الا تختلط عليه الامور، فيجب ان يكون شديد الاحترام للشعوب الايرانية وان يرفض رفضا قاطعاً تجاوز ايران لحدودها الدولية. وان يعمل على اقتلاع حلم التوسع على حساب العرب من الذهن الايرانى.

واظن اننى ككاتب مصرى جزء من التراث العربى، ولكنى ارى فى تفاوت مستويات التطور بين البلاد العربية عائقاً يحول حتى الآن دون مستقبل«عربى» موحد.

«واعتقد أن جمال عبد الناصر قتل أمى أو على الأصح عجل بوفاتها، لأن مجلس قيادة الثورة طردنى من الجامعة مع أكثر من خمسين أستاذاً ومدرساً آخرين فى ١٩ سبتمبر ١٩٥٤ (ووافق مجلس الوزراء على ذلك فى ٢١ سبتمبر ١٩٥٤!) وبعد أن تلقيت خطاب الفصل من الجامعة سافرت الى المنيا لأشنف آذانهم بالخبر السعيد. ونزل الخبر على أمى نزول الصاعقة فتحجرت الدموع فى عينيها. وحاولت أن تخفى مشاعرها ما أمكنها ذلك فكان تعليقها: «ربنا يجازيهم». وبالطبع حاولت أنا أن أهون الأمر عليها بالتظاهر بعدم الاهتمام. ولكنى كنت أقرأ كل خالج يمر بنفسها: إذن فقد ضاعت فى لحظة واحدة خمسة وثلاثون سنة من سهر الليالى فى تعب التربية وطلب لويس عوض / (من أوراق العلم. أما أبى فكان ساهماً طوال الوقت صامتاً بلا تعليق» العمر)

لويس عوض/ من «أوراق العمر»

ذكريات مع فارس الموقف

لطفى واكد

■ لست ممن يشتغلون بصناعة النقد، ولست مهيئا لذلك ولكن عندما أبلغتنى الزميلة فريدة النقاش رئيس تحرير «أدب ونقد» بنية اصدار هذا العدد الخاص عن لويس عوض. وجدتها الفرصة المناسبة لتحية صديق، والاعراب عن تقديرى لمواقفه كرجل يحترم رأيه ولايحيد عنه تمشيا مع التيار العام، أو إرضاء لسلطة حاكمة مهما اختلفت معه شخصيا فى هذا الرأى.

بقدر ما اختلفت مع هذا الرجل فى توجهاته بقدر مازاد احترامى لشجاعته فى طرح مايراه صحيحاً. لقد كنت دائما أحمل فى فكرى وفى وجدانى عقيدة قومية عربية، وجاءت الثورة فأعلنت عن اتجاهها القومى، واستجابت الجماهير المصرية إلى هذا التوجه، وكان الكتاب والأدباء سباقين للترويج للفكر القومى الوحدوى، بينهم من يأخذ هذا الموقف عن اقتناع، وبينهم من كشف عهد السادات عن تزييف موقفه

ولكن رجلا واحداً فيمن أعرف ظل محافظا على موقفه المخالف ولم يعبأ بما يمكن أن يصيبه من التصدى وحده للاتجاه الشعبى الواسع الذى كان يقوده جمال عبد الناصر. هذا الرجل هو د. لويس عوض الذى رفض العروبة وتمسك بمصريته القبطية- بمعنى عرقى وليس دينى- اختلفت معه كثيرا، ولكن عقب كل حوار كنت ازداد احتراما لشجاعته.

فى أكتوبر ١٩٥٧ كنت رئيسا لتحرير جريدة الشعب لسان ثورة يوليو. وفى أحد الأيام طلبنى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر وأبلغنى عن رغبته فى تحيه محدودة للاتحاد السوفيتى كمجاملة بمناسبة عيد الثورة الروسية، واقترح أن تكون هذه التحية فى شكل مقال مطول فى العدد الصادر يوم ١٧ اكتوبر- عيد الثورة- يسرد وقائع ذلك اليوم المشهود. واقترح تكليف د. لويس عوض بكتابة هذا العرض. وفعلا كلفته وأرسل المقال وذهب الى المطبعة بلا مراجعة. وفى المساء وأثناء مراجعة البروفات قرأت المقال فوجدته يهين دور الحزب الشيوعى ويسلط الاضواء على تروتسكى، فوجدنا هذا المعنى غير محقق للهدف السياسى بمجاملة الحكومة السوفيتية، بل

على العكس تماماً. فاتصلت به تليفونيا فى منزله وناقشته فى الأمر وطلبت منه بعض التعديلات حتى لايكون هذا المقال فى هذه الجريدة المعروفة بصلاتها الخاصة بعبد الناصر مبررا لاساءة العلاقات مع السوفييت، ولكنه رفض تماما أى تعديل، وقال ان ماكتبته هو مااعتقد انه الحقيقة، فاما أن ينشر كاملا أو لاينشر. فاضطررت الى رفع المقال من الجريدة، ووضع إعلانات مكانه.. وفى الصباح سألنى عبد الناصر فذكرت له ماحدث فأبدى بعضا من الضيق، ثم عاد وطلبنى وقال لى لاتجعل هذا الموضوع يتسبب فى اساءة علاقتك مع هذا الرجل، فرغم تصلبه، يبدو أنه نوع من الرجال لايجوز التفريط فيه.

فى عام ١٩٥٩ على ما اذكر، كان لويس عوض استاذاً فى جامعة دمشق، وحضر الى مصر وزارنى وأبلغنى بترشيحه مستشاراً لوزارة الثقافة، فنصحته بالاعتذار عن المنصب ومغادرة القاهرة إلى دمشق لأن حملات الارهاب والاعتقال كانت فى تزايد ضد كل من يتهم بالشيوعية. وان الاجهزة تتصرف بجهالة وحماقه، وقد يفسر كلامك عن الاشتراكية الديمقراطية وعرض للفكر الفابى تفسيرا خاطئا، فاعترض وقال اننى لست شيوعيا.

قلت له عليك أن تنتظر شهوراً أو سنوات فى الاعتقال حتى تثبت ذلك. وفعلا تم اعتقاله، وعلمت من زملائه فى الاعتقال موقف الفروسية الذى مارسه مع المحققين ومع أجهزة السلطة ولم يقبل دفاعاً عن نفسه بطريقة تسئ إلى الآخرين رغم عدم اتفاقه معهم.

هذه بعض الذكريات عن لويس عوض الفارس الذى أختلف معه بقدر مااحترمه... شفاه الله.

> «وقد كنت وأنا فى المدرسة الابتدائية أحس بشقاء عظيم لا أعرف مصدره، ساعة كل أسبوع فى حصة «الدين»، عندما كانوا يشطرون الفصل الى شطرين، التلاميذ المسلمين فى حجرة والتلاميذ المسيحيين فى حجرة، كل مجموعة لتتلقى «دينها» على حدة، كأنما جهابذة التعليم الدينى قد عجزوا عن ايجاد أرض مشتركة من أوليات الدين بين الأسلام والمسيحية يمكن تلقينها لجميع التلاميذ مجتمعين، دونما حاجة الى تعميق هذا الشعور بالاختلاف بين صبيين يجلسان فى تختة واحدة»
>
> لويس عوض/(من أوراق العمر)

آخر الليبراليين

د. شكرى عياد

■ للويس عوض فى عقلى وقلبى مكانة لاتضارعها إلا مكانة خصمه اللدود محمود محمد شاكر.

قلت مرة لمحمود شاكر: أتعرف أنك- على شدة عداوتك للويس عوض- تشبهه أو يشبهك من نواح كثيرة؟

فجاوبنى بحركة عنيفة ، أشير بالفعل المنعكس، قائلاً : أعوذ بالله!

وأعدت القول نفسه للويس عوض، فأشاح بوجه ولم يتكلم.

لم أكن أفكر- بالطبع- فى أن أجمع بين الرجلين، ولكن مجرد خاطر مجنون طرأ على ذهنى.

يقولون إن الماء والنار لايجتمعان، فهل تجتمع النار والنار؟

وهل نتقنع مثلى بالشبه العميق بين الرجلين حين أذكرك بأن كليهما اعتقل نحواً من ثلاث سنوات، مع أن أحدهما لم يكن محسوبا على فئة من الفئات التى كان «النظام» يخشى أن تنتزع السلطة منه؟

لم يكن لأحدهما ذنب عند السلطة إلا شجاعته فى إبداء رأيه. ولم تكن السلطة تجهل أن محمود شاكر على خلاف مع الأخوان المسلمين، ولا أن لويس عوض بعيد عن تنظيمات الشيوعيين، ولكنها كانت تعرف مكانة الرجلين عند تلاميذهما ومريديهما ، وكانت تتمنى أن تسخرهما لأغراضها (كان لويس عوض كاتبا فى الجمهورية، وكان عند اعتقاله مديرا للثقافة فى وزارة الثقافة) . وكان بيت محمود شاكر منتدى يؤمه بعض الوزراء، ولكن «السياسة» لا ترحم، والصداقة قد تنسى!

اتفق الرجلان إذن فى تهمة واحدة، وهى حرية الفكر، ولو أن كلا منهما كان له فكرة الخاص.

بل كان لكل منهما فكره الخاص جداً، إلى درجة تجعل تصنيعهما من الصعوبة بمكان، اذا قيل إن محمود محمد شاكر «سلفى» فهو سلفى محدد جدا ، جرئ جدا ، حقا أن الرجل اشتغل بعلم

الحديث، وأنفق الكثير من وقته وجهده ليتم العمل الذى بدأه أخوه الأكبر شيخ المحدثين فى عصره، الشيخ أحمد شاكر فى تحقيق تفسير الطبرى، ولكنه انصرف بجهده الاكبر للأدب، ولا يسع أى انسان قرأ كتابه عن المتنبى إلا أن يدهش لجرأته فى الاستنباط ، وفهمه المتعمق للنصوص وما وراء النصوص.

ليس هو إذن بالذى يقف جامدا أمام النص، كبعض من عرفنا.

وربما صنف لويس عوض اشتراكيا. ولكن اشتراكيته كانت من نوع خاص جداً، حر جداً: فليس هو بالذى يتبنى تعاليم ماركس ويقوم شارحالها، مسلطا اياها على الادب، بل هو يعنى بالاشتراكيين الليبراليين، الذين نعتهم ماركس وأنصاره بالخياليين، ويهتم بتعريفهم للناس، ولا يهتم كثيرا بماركس.

وكلا الرجلين كان عالماً فناناً فى معظم ماكتب، ولابد للعالم من قدر من الخيال الذى يسيطر على عمل الفنان، ولكن فى أعماق شخصية كلا الرجلين فنان ربما تمرد على صرامة العلم، وأوغل فى الاستنتاج حتى تجاوز حدود المنطق، ودخل فى منطقة الخيال الفنى، أما محمود شاكر فيتحامى الوقوع فى ذلك بوقوفه الطويل أمام النصوص الأدبية، متذوقا ومفسرا. وأما لويس عوض فتدفعه نزعته العالمية الى فروض موغلة فى الخيال: هكذا كانت دراسته عن التأثير اليونانى فى أبى العلاء، والصور العربية لأسطورة أورست، ثم أخيرا دراسته الضخمة عن أصول اللغة العربية.

وهذه النزعة العالمية هى التى أساء فهمها محمود شاكر- وليغفر لى هذا التعبير- فهاجم لويس عوض بقسوة.

فلويس عوض لم يكن قط قبطيا متعصبا (واذا كان فى مصر أقباط متعصبون، فهم قلة نادرة جدا ، ويوسع من يبنون حساباتهم على هذا التعصب المزعوم أن يستريحوا، فلن يستطيعوا أن يشعلوها ناراً بين الأقباط والمسلمين مهما حاولوا). بل إن لويس عوض لم يتح له قط أن يعرف قبطيته كما يجب، ففى جلسة أخوية سمعته يقول إن أحد المستشرقين أخبره بأن الأقباط هم من المسيحيين «المونوفست» أى القائلين بالطبيعة الواحدة للسيد المسيح، وكان لويس يرويها كحقيقة غريبة، فهو لم يكن يعرف ذلك!

وأن تكون عالمى النزعة، معناه أن تكون ليبراليا إلى أبعد الحدود: أن يكون ذهنك وقلبك مفتوحين لكل ثقافات البشر ، وهذه هى طبيعة لويس، لا أعرف أنه خرج عنها قط. وكان إخلاصه لهذه الطبيعة يوقعه فى المآزق، بالوان من الأذى، لا يعد هجوم محمود محمد شاكر، بالقياس اليها، سوى دعابة من تلك الدعايات اللاذعة التى يستطيبها الأدباء.

وقد عنى لويس عوض فى السنوات الأخيرة بالتأريخ للفكر المصرى الحديث، وأصبح أقل اهتماما بمتابعة التيارات العالمية المعاصرة.

فهل هذا لأنه رأى الليبرالية التى آمن بها ونافح عنها حين كان المثقفون العرب ينفضون عنها ذات اليمين وذات اليسار، قد استحالت قناعاً لامبريالية جديدة، أشبة بقناع بابا نويل، تفتن به اطفال العالم الصغار؟

أعبر المحيط بفرشاة أسنان

د. مصطفى صفوان

- أين الحقائب يالويس؟
- الحقائب! هه.... إنى أعبر المحيط بفرشة أسنان.

ولم نبد، ونحن نودعه، عجبنا، فالقطار على وشك الرحيل من محطه ليون بباريس الى مارسيليا حيث الباخرة على أهبة الرجوع الى الوطن، وكنا نعلم أنه يسعد أن يترك القطار يرحل والباخرة تبحر حتى يفهم أولا ماوجه العجب. ثم إن الأمر الأهم على أيه حال لم يكن الملابس بل صناديق الكتب.

فقد جاء لويس عوض إلى باريس للمرة الأولى بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية صيف عام ١٩٤٦ مستهدفا تكوين مكتبه تضم أهم المؤلفات فى ميادين الاجتماع والاقتصاد والفلسفة. وإذ كان رأيه أنه لاعمل أو على الأقل لاعمل كتب له حظ من السداد بغير ثقافة، فإذا انتفت الثقافة فكل عمل سياسى شعوذه وكل جهاد مآله الخسران ولو كان على طريق مرصوف بالنوايا الطيبة. ذلك كان يقينه الأول.

أما يقينه الثانى فكان أنه ما من مجتمع يستحق الحياة فيه أو نتظرمنه مساهمة تذكر إلى الحضارة الانسانية إذا امتهنت فيه لا أقول حقوق الإنسان بل حقوق المواطن. لذا لم يلبث أن غلب التشاؤم فى مصير حركات العالم الثالث (فيما عدا الهند) رغم تعاطفه القوى مع أهدافها التحريرية حين رأى الاستئثار بالحكم وبالقرار يطغى طغيانا تحول المواطنون معه الى مجرد محكومين، بكل ما تفرزه سيكولوجية المحكوم من اللامبالاة ومن الرغبة الخفية أو الصريحة فى التدمير، كما غلبه أيضا رغم معرفته بصحة التحليلات الماركسية للعلاقات الاجتماعية والاقتصادية التشاؤم فى مصير النظم الشيوعية، وزاد من تشاؤمه هذا خبرته بالأمم المتحدة إذ عمل بها فى أوائل الخمسينات بعد أن طردته ثورة ٢٣ يوليه من الجامعه ضمن ستين أستاذ

ومدرس» وهى خبرة سمحت له بتقدير قوة الولايات المتحدة الامريكية وبطشها تقديرا واقعيا لم أر أحدا جاراه فى صوابه. لذا كنت أظن أن لويس عوض هو آخر من يدهش اليوم - وأن كان أول من يأسف لما آل اليه العالم الثالث من التبعية المستحكمة ولتراجع النظم الشيوعية سواء كان هذا التراجع تقوضا أو تصحيحا.

ذلك لويس عوض المفكر كما عرفته منذ الأيام الأولى التى كتب لى فيها حظ الالتقاء به. وإذا كانت الغربة الطويلة عن الوطن تقعدنى عن الحديث عن لويس عوض الأديب والمجاهد فماذا عن الرجل؟ شيئ واحد لا يطيقه لويس عوض: فلكل ذنب عنده مغفرة إلا عمل أو مسلك لايعنى صاحبه ببيان علته الكافية. العقل، لابما هو ملكه قد نشك فى قدرتها على تحصيل المعرفة أو لانشك، بل بماهو قطعا ملكه أو قوة كل مسئول عنها وإزاءها - تلك هى المادة الثالثة فى دستور الدكتور لويس عوض.

- معظم المثقفين والمبدعين وكتاب القصة والرواية الجدد ليست لديهم رؤية يتميزون بها، وربما كان ذلك احد اسباب غياب هذا الحلم او الوهم. واذا نظرت الى فترة مثل فترة الاربعينات مثلا تجد اننا كنا نمتلك مثل هذا الوهم او الحلم فكان اغلب المثقفين يدركون انتماءاتهم وتوجهاتهم. فالبعض منهم كان ينتمى الى اليسار أو حتى يعمل على مغازلته، والبعض الاخر كانت له انتماءاته الاخرى او حتى له افكار فى مستوى السياسة الرسمية للدولة. وفى الستينات تبلورت الانتماءات بشكل اعمق. لقد حدث فعلا نوع من الازدهار فى فترة الستينات بل ان الدولة بأجهزتها الثقافية تبنت توفيق الحكيم، نجيب محفوظ، يوسف ادريس ولويس عوض وغيرهم، ولان هذا الازدهار كان مبنيا على اساس توجهات معينة ازدهرت انشطة فنية اخرى مثل الموسيقى والباليه فأنشأت الدولة مدرسة الباليه ومعهد الكونسرفتوار، وأسست المسارح الجديدة، وكانت حركة موازية تمثلت فى تبنى الصحافة نماذج من الأدب الرفيع. جاء هذا فى ظل مناخ كانت الناس فيه تسير فى مجرى واحد، سواء كان ذلك بالقهر أم بالاختيار، او بخليط من القهر والاختيار. لكن كان واضحا ان هناك نوعا من الانتماء الى فكرة اجتماعية واحدة، وفكرة قومية واحدة. والى نوع من المسلمات الاجتماعية.

هناك احساس عام الآن بعدم الانتماء وما يسمى عدم تبويب الافكار والاتجاهات. كل واحد عنده حلول مختلفة وليس من الضرورى ان تكون تعبيرا عن تعدد ليبرالى لكنها فى معظمها تعبير عن فقر نظرى. وفى ظل ايمان النظام بعدم جدوى الحلول النظرية يصبح انعدام الثقة بالمثقفين والمفكرين والأدباء من قبل المتلقى ضلعا آخر مكسورا فى جسم المناخ العام.

لويس عوض /الموقف العربى/ (قبرص)
١٩٨٩/٦/١٢

شهادة

عن معلمى أتكلم

د. لطيفة الزيات

■ لن أتحدث هنا عن لويس عوض آخر المفكرين الليبراليين العظام، ولا الكاتب الموسوعى الذى يتسع علمه ليحيط بالظاهره فى علاقاتها ببقية الظواهر، ولا عن رائد من رواد التجديد فى الشعر والرواية والمسرح، ولكن عن معلمى وأنا طالبة أتكلم، وعن مدى تأثرى بهذا المعلم الفذ أحكى، وبالضرورة عن نفسى

السنة الدراسية ٤٣/٤٢، وأنا التحق بكلية الآداب ، جامعة فؤاد ، وأدخل هذا العالم السحرى الذى تطلعت الى دخوله طويلا، وحلمت بما يحمل لى من نقلة معرفية ونقلة إنسانية، وعند معلمى لويس عوض أجد ماحلمت به.

إلتحقت أول ما التحقت بقسم اللغة العربية، وكان هدفى أن أتعلم الكتابة الإبداعية، وكان قسم اللغة العربية قسما تقليديا فى ذلك الحين، تكاد مواده تقتصر على النحو والصرف. وعلقت بقية أملى ، وأنا أحفظ عن ظهر قلب ألفية بن مالك، على المحاضرات الأسبوعية فى اللغة الانجليزية التى يلقيها لويس عوض. كان موضوع المحاضرات هو قصيدة للشاعر الانجليزى شيللى بعنوان بروميثيوس طليقا. وشيللى شاعر عظيم تحمس للثورة الفرنسية وتبنى مثل الآخاء والحرية والمساواة، وعرض للإنسان الذى يرمز إليه بروميثيوس مقيدا وطليقا، يحمل الصخرة بعد طول عناء رلى اعلى الجبل لتعاود السقوط، وليعاود الانسان المحاولة من جديد دائما وأبدا ، وكانت قصيدة شيللى هى نقطة إنطلاق لويس عوض لتمجيد الانسان أينما كان يكافح لإرساء ميزان العدل والعدالة، ولتقديم الإختلال فى المجتمع والكون. وكان هذا هو المدخل الذى لايلبث لويس عوض أن يتطرق منه ويتطرق إلى تاريخ الثورة الفرنسية الملهب للمشاعر والخيال، وإلى الأوضاع السياسية والاجتماعية والفكرية، مسقطا كل هذا فى نهاية الأمر على الأوضاع فى مصر.

وكانت محاضرات لويس عوض مختلفة عن بقية المحاضرات التى تلقيتها فى ذلك الحين من

أساتذة أفاضل ومرموقين، لم تتمحور قط حول نقاط رئيسية محدودة، ولاحول النقاط التى ترد فى آخر العام فى أسئلة الإمتحان. كان لويس عوض ينصرف عن المنهج كلما تطلبت الضرورة أن يفعل ليربى تلاميذه ، وكان المعلم يتكلم وتلاميذه يستمعون، وكان المفكر الليبرالى الموسوعى يفتح لتلاميذه آفاقا رائعة من السياسة والثقافة والفكر.

وكنت أسلم نفسى تماما لما يقول، أتطرف معه، مبهورة الأنفاس ، من عالم فكرى إلى عالم، مزهوة لأننى الآن اعرف أكثر. وأتطلع معه ، مبهورة الأنفاس الى المزيد من المعرفة، مطمئنة لأن الفاصل يسقط مابين الفكر والواقع الاجتماعى، واقعى، لأن المعرفة قد أصبحت طريقا للتغيير.

وكثيرا ماكانت محاضرات لويس عوض تتحول الى منتدى ثقافى يحضره مريدوه من داخل الجامعة وخارجها، وتنتقل المناقشة الى موضوعات إشكالية مطروحة على الساحة الأدبية والنقدية وكنت وصديقاتى لجية عبد الحميد وأسيا النمر، لانعرف كل مريدى لويس عوض الذين يحضرون معنا المحاضرات بالاسم، ولكننا كنا نسميهم بالموضوعات التى يطرحونها للنقاش، وظل مسمى محمد عودة لزمن بيننا «لست أدافع عن الدكتور شرف». ولا أذكر الآن من هو الدكتور شرف ولا ماهو الموضوع الذى آثار النقاش يومها ، ولكنى أذكر تماما كيف زرعنا لويس عوض فى الواقع المصرى بكل حواراته واختلافاته، وفى فصل لويس عوض تعرفت أيضا على يوسف الشارونى. وكان قد خرج لتوه من السجن السياسى، وأصبح لفترة بطلى لأنه كان لفترة سجينا سياسيا . وكان لويس عوض هو الذى عرفنى على أنور كامل وأسماء حليم أعضاء جمعية «الخبز والحرية» فى ذلك الحين.

ولم يفتح لويس عوض أمامنا عوالم الفكر والأدب فحسب، بل عالم الموسيقى الكلاسيك أيضا ، وقبل أن أغرق. ولقمة رأسى [illegible] ى النضالات السياسية اليومية سنة ٤٥ ، وسنة ٤٦، كنت أحضر بانتظام جلسات جمعية الجرام[illegible] ن التى أسسها وقادها لويس عوض، وفيها تعرفت على عبد الرحمن الخميسى وبدر الديب وعباس أحمد ومصطفى سويف، وغيرهم مما لاتحضرنى أسماؤهم.

وكانت فترة الأربعينات فترة مجيده، والحرب الثقافية تؤذن بالإنتهاء، والفاشية على وشك الانتحار، والبشرية تتطلع الى غد أفضل، ومصر تتفجر بالثورة وبالتطلع الى المعرفة لكى تلحق بركب الحضارة، وطالب يستوقفنى فى الممر يسألنى إن كنت قد قرأت شعر فاليرى وأكون أنا قد أنهيت قراءة مجموعة أعمال الكتاب الروسى تولستوى ودستيوفسكى وتيرجنيف وتشيكوف، ولم يخطر فى بالى أن أقرأ شعراً، وبالفرنسية أيضا! وأرى نظرة الاستهانة فى عينى زميلى لاتحة لأنى لم أقرأ فاليرى، وأتجه صاغرة الى المكتبة أستخرج ديوانا للشاعر الفرنسى فاليرى، وأنكب عليه، أصارع اللغة واللغة الشعرية معا، إلى أن تسلس لى قيادها، وأ[illegible] منتصرة الى زميلى، أيا كان زميلى، وقد قرأت وقرأت هذا وذلك فى مختلف الإتجاهات المتعارضة المتباينة واغتنيت بما قرأت، وأقول لزميلى الذى عرفنى بالشاعر إيليا أبو ماضى ، لم أحب قصيدة «لست أدرى». وكان من الطبيعى ألا أحبها ، كنت أعرف الى أين أسير، ودرب التحرر الوطنى مفتوحا أمامى وأمام الآخرين.

وكان للمعلم لويس عوض قدرة فذة على التقاط النابهين من تلاميذه، وعلى تبنيهم. وفى السنة الأولى قال لى: إذا كانت الكتابة الإبداعية مقصدك فلماذا لاتلتحقين بقسم اللغة الانجليزية وآدابها؟ وتم الاتفاق على أن أفعل بمجرد الانتهاء من السنة الأولى والانتقال الى السنة الثانية. وفى الموعد المحدد تقدمت بطلب الالتحاق بقسم اللغة الانجليزية وآدابها الى رئيس القسم.

ويأست بعد الأنتظار فترة دون تلقى إجابه. وكانت عند . ومازالت حساسية بالنسبة لأى مطلب يتصل بشخصى، وخوف غريزى من شبهة إملاء نفسى على الآخرين. وطلب منى لويس عوض أن اعاود الاتصالة برئيس القسم قائلا، عاودى الطلب، للرجل شاغله، وتذكرى أنك لست مركزا للكون: ومن يومها وأنا أذكر، وأنا أعاود تذكير نفسى فى مطلب لى بعد مطلب، وفى تجربة معايشة بعد تجربة رأنى موجه بين ملايين الموجات وأنى حبة رمل فى تلال من الرمال.

وهكذا وجهنى لويس عوض لدراسة اللغة والأدب الانجليزى، تلك الدراسة التى فتحت لى أبواب الكثير من ألون المعرفة، عن طريق اللغة، وعرفتنى بأفضل ما فى الفكر والأدب العالمى، وأهلتنى أن أكون مستقبلا متذوقه للأدب العربى، وناقدة له ومبدعة له أحيانا.

وليست هذه كل اشراقات لويس عوض فى حياتى، إذ أن معلمى قد ساهم فى صياغة حياتى بطريقة أكثر أهمية وأكثر نهائية، وإذا كنت قد تبنيت الاشتراكية العلمية منذ منتصف الأربعينات، فقد ساهم لويس عوض فى وضعى على أول الطريق، وكنت أعلم بعض الشئ من كتابات سلامه موس عن الإشتراكية الفابية، ولكن لويس عوض هو الذى أتاح دراستها دراسة مستفيضة فى ظل مناقشة فكرية مستمرة، إذ عرفنى أول ما عرفنى بكتاب برناردشو دليل المرأة الذكية الى الاشتراكية، ثم عرفنى بصورة أكثر منهجية بالاشتراكية عن طريق كتابات سيدنى وبياتريس ويب.

وحين إختلف منظورى الاشتراكى عن منظور لويس عوض، وتجاوزته، تحمل آخر الليبراليين العظام إختلافى. بل وتحمس له، وظل يرعانى ويدعمنى باحترامه وتقديره، وأنا ألج طريقا بلاعودة، بعيدا وبعيدا جدا عنه، وأهدانى وصديقتين من صديقاتى، سارا على نفس الدرب، كتابا من كتبه، وكان الإهداء يقول: إلى المعذبات فى الارض. وكان حلم التغيير حلمه وحلمنا، وإن إختلف الدرب. وكان الإهداء بمثابة نبوءة بأن حلم التغيير سيكون دائما وأبدا منبع قوتنا ومصدر عذابنا

> «ولكن أهم ما فى ذلك اننا كنا نحفظ نماذج من القرآن الكريم لا بوصفه كتاباً دينياً ولكن بوصفه كتاباً أدبياً. وكنت أجد متعة كبرى فى استظهار بعض السور كاملة أو مجزوءة بحسب الحالة وأعيش فى جرس القرآن وبلاغته ومعانيه، أتخذ منه مثالاً يحتذى فى التعبير الأدبى. وقد قوى ذلك إحساسى باللغة العربية، وانعكس فيما بعد على أسلوبى العربى. وحين قرأت قول شوقى فى بائيته:
>
> فما عرف البلاغة ذو بيان
>
> إذا لم يتخذك له كتابا
>
> أغنانى هذا البيت عن كل ما كنت أسمعه أو اقرؤه وأنا طالب من كلام ميتافيزيقى عن «إعجاز القرآن».
>
> لويس عوض / (من أوراق العمر)

أقنعة الناصرية السبعة:
نجوم الأهرام الخمسة

د. عبد العظيم أنيس

■ حرص محمد حسنين هيكل خلال المرحلة الناصرية على أن تضئ فى سماء الاهرام خمسة نجوم من كبار الكتاب والادباء فى ميدان الادب والفكر.. توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وحسين فوزى ويوسف إدريس ولويس عوض. ولاشك أنه كان من حق هيكل أن يزهو بذلك ، فكل واحد من هؤلاء أستاذ فى فنه الادبى معترف به لا على النطاق الوطنى فحسب وإنما على نطاق العالم العربى . ووجود الخمسة فى سماء الاهرام وفى مجال إشعاعه دعم للناصرية «المحترمة» التى كان هيكل يسعى لابرازها تمييزا لها من الناصرية المبتذله التى كانت تفيض بها مقالات وكتابات الصحف المصرية الاخرى.

ولقد استقر معظم هؤلاء الكتاب بالاضافة الى الاهرام فى مكان مريح خلال الفترة الناصرية.. توفيق الحكيم فى المجلس الاعلى للفنون والآداب حيث كان يرسل برقيات تأييده لعبد الناصر، وحسين فوزى فى وزارة الثقافة حيث أدى عملا جليلا فى خدمة فنون الموسيقى والباليه والرقص الشعبى، ونجيب محفوظ حيث شغل منصب رئيس مجلس ادارة مؤسسة السينما، وحتى لويس عوض شغل بعض الوقت منصب مستشار وزير الثقافة ثروت عكاشة، قبل أن يدخل المعتقل مع الداخلين أوائل عام ١٩٥٩.

ولاشك أن الناس كانوا معذورين عندما تصوروا أن هؤلاء الكتاب الكبار هم أعمدة الناصرية الخمسة، وحسدوا هيكل على نجاحه فى احتضان خلاصة الفكر والثقافة والادب ورعاية هذه الكوكبة من نجوم «الوسط» الذين بدا أنهم لايحبون لاالشيوعيين ولا باشوات العهد البائد، وهو أمر كان كافيا فيما يبدو لدى هيكل لتلميع المرحلة الناصرية بهم وبمكانتهم .

لكن الصورة اختلفت تماما بمجرد أن مات عبد الناصر وتولى السادات سدة الحكم، وقام بتصفية ماسمى بمراكز القوى، وهى العملية التى يبدو أن هيكل كان مهندسها الحقيقى. لقد فتحت هذه التطورات الابواب على مصراعيها للهجوم على المرحلة الناصرية بكل إنجازاتها الايجابية والسلبية، ولم تتورع بعض الاقلام عن كتابة أى شئ مهما بلغ سخفه مثل التشكيك فى السد العالى واتهام مساعدى عبد الناصر القريبين بالعمالة للسوفييت ، بل والتشكيك فى عقل عبد الناصر فى سنواته الاخيرة!

وفى هذه الظروف أصدر توفيق الحكيم كتابه(عودة الوعى) الذى بدا للكثيرين وكأنه محاولة كاملة للتنصل من صلته بالمرحلة الناصرية وبعبد الناصر، ثم تطور الموضوع الى تأييد صريح للسادات فى زيارته القدس وصفقته فى كامب دافيد، بالاضافة الى هجومه على العرب بوصفهم عربا. وساير نجيب محفوظ هذه الحملة وأيد الصلح مع أسرائيل وشدد هجومه على المرحلة الناصرية باعتبارها مرحلة الدكتاتورية وخنق حريات الشعب. أما حسين فوزى فقد مضى فى تأييد الوضع الجديد الى حد الدعوة خلال اجتماع عام سنة ١٩٧٢ الى الصلح مع اسرائيل، ولم يتردد فى الذهاب الى اسرائيل بعد صلح ١٩٧٩ حيث منح الدكتوراه الفخرية من جامعة القدس!

وإذا استبعدنا يوسف ادريس الذى أثبت مقدرة خارقة منذ اعتقالات الشيوعيين فى آواخر ١٩٥٨ على القيام بدور الاكروبات السياسى، فان موقف لويس عوض من المرحلة الناصرية هو الذى بقى مدة طويلة غير واضح، وربما من هنا تأتى أهمية كتابه (أقنعة الناصرية) السبعة.

إن الكتاب هو محاولة أولية لتقييم المرحلة الناصرية بإيجابياتها وسلبياتها، وهو فى جزء هام منه رد على موقف توفيق الحكيم وكتابه (عودة الوعى) ولاشك أنه يتضمن تقريعا له. فلويس عوض يطرح سؤالا هاما عن مسئولية الكتاب والفنانين والادباء الذين أيدوا عبد الناصر خلال حياته (لافرق فى ذلك بين توفيق الحكيم وعبد الوهاب وام كلثوم وصلاح جاهين.... الخ) ثم هاجموه بعد وفاته بدعوى أنهم كانوا قد فقدوا الوعى والارادة وحرية الاختيار و«أنهم لم يستردوا الوعى إلا بعد وفاة الساحر فى ٢٨ سبتمبر سنة ١٩٧٠!

وفى تقديرى أن لويس عوض قد كتب هذا التقريع الصريح للحكيم من منطلق احترام الذات اكثر مما هو من منطلق الحماس لعبد الناصر أو لعهده. ولاشك أن لويس عوض صاحب حق فى هذا الموقف لأن أقل ماكان يمكن أن يقال عن موقف الحكيم أنه موقف بلا كرامة تليق بفنان كبير مثله.

ومن ناحية من النواحى يمكن القول إن كتاب (أقنعة الناصرية السبعة) هو جرد حساب لايجابيات وسلبيات المرحلة الناصرية، وهو يلجأ عند القيام بهذا الجرد إلى تحليل عقلانى قريب من تحليلات الماركسيين عندما يتعرض للتطورات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية البارزة خلال المرحلة الناصرية بحيث يصل الامر الى عتابه للشيوعيين المصريين لأنهم تحدثوا عن نظام عبد الناصر الاشتراكى مع أن لويس عوض لايرى فيه إلا أنه رأسماليه الدولة. وربما نسى لويس عوض أن موضوع اشتراكية النظام الناصرى كانت محل اختلاف بين الشيوعيين أنفسهم، فقد كان هناك رأى آخر يرى أنه مع تقديره الايجابى لاجراءات يوليو ١٩٦١و ١٩٦٣ بشكل عام فإن من الصعب الحديث عن نظام اشتراكى فى مصر خلال الستينات.

ولكن من زاوية آخرى يمكن أن نرى فى كتاب لويس عوض نموذجا لرؤية كاتب ليبرالى مصرى تقليدى تربى على أفكار ثورة ١٩١٩ عن القومية المصرية ذات التأصيل الفرعونى، وعلى الفكر العلمانى الغربى، وعلى النظر فى تحفظ الى دعوة القومية العربية، وهو نموذج لرؤية لم تستطع

أن تطور نفسها الى أبعد من فكر العشرينات، أو أن ترى دلالة التطورات الاقليمية والمحلية التى وقعت خلال الخمسينات، ولا دلالة الصراع العربى الاسرائيلى وأبعاده التاريخية والمستقبلية.

ولعل من هنا كثرة حديث الكتاب عن موضوع «تصدير» الثورة الى العالم العربى وخطأ هذا الموقف فى رأى المؤلف، وبالتالى التشكيك فى صحة الموقف الناصرى من الجزائر واليمن ولبنان.. الخ، ثم الادعاء الساذج بأن تبنى عبد الناصر للفكر القومى العربى كان مهربا من مواجهة مشاكل الداخل. ولعل مما له دلالة هنا أن لويس عوض لم يستطع أن يرى فى أحداث لبنان عام ١٩٥٨ عندما كان كميل شمعون رئيسا للجمهورية إلا أنه صراع بين مسلمين ومسيحيين ، مع أنه كان فى الاساس صراعا بين قوى موالية تاريخيا للاستعمار الاجنبى سواء الفرنسى أو الامريكى وبين القوى الوطنية العربية المعادية للامبريالية الامريكية. وخير دليل على ذلك أن فؤاد شهاب الذى تولى رئاسة الجمهورية بعد شمعون كان منظورا إليه باعتباره رجل عبد الناصر مع أنه مسيحى مارونى.

ولعل هذه هى نقطة الضعف الاساسية فى الكتاب، لا أعنى أنه يتحدث عن سلبيات حدثت فى المرحلة الناصرية فهذا واجب كل كاتب مسئول يحترم قلمه، وإنما أعنى عجز الكاتب عن فهم دلالة الفكر القوى العربى فى المرحلة الحديثة، والطاقات التى يمكن أن يفجرها هذا الفكر، بل والطاقات التى فجرها خلال المرحلة الناصرية. ولعل حرصى على تأكيد هذه النقطة هنا ليس أمرا يتعلق فقط بأمانة فهم موقف عن ماض أسدل عليه الستار، وإنما ينبع مما أراه من مسئوليات لحركة التحرر العربى فى الحاضر والمستقبل فى مواجهة تحديات الصراع العربى الاسرائيلى وموقف الولايات المتحدة فى هذا الصراع.

«أما أنا فقد كنت الوحيد بين أبناء جيلي الذى اجترأ على خلع الطربوش فى كلية الاداب. وقد ظللت ألبس الطربوش حتى حصلت على البكارلوريا ومابعدها بقليل. فقد كان ارتداء الطربوش فى أيامى علامة من علامات الاحترام كرفع القبعة عند الأوربيين. وفى خلال حركة مشروع القرش قرأت كلاماً. غالبا عند سلامة موسى «فى المجلة الجديدة» يذكر المصريين بأن الطربوش ليس لباس رأس مصرى وإنما هو من بقايا تبعية مصر للحكم التركى. وكان هناك من يدعو المصريين فى الصحف الى لبس القبعة، ومن يدعوهم للبس البيريه، وشغل هذا الموضوع الرأى العام بين المثقفين كثيرا»

لويس عوض / (من أوراق العمر)

ابن منظور القبطى

على الألفى

(موجه أول لغة عربية/ الدقهلية)

■ جمعتنى الظروف، حين كنت طالبا بدار العلوم فى الخمسينات، بمثقف قبطى كان «عريفاً».. بكنيسة الريدانية بجوار المنصورة، وكانت دار ذلك الرجل مكتبة تجمع القديم والحديث من التراث العالمى.. ولازلت أحتفظ بكتاب أهدانيه ذلك الرجل، طبع على مطبعة الاستانة سنة ١٨٨٠ وهو.. دحض الأب جرجس فرج صفير المارونى لنظرية النشوء والارتقاء التى نقلها شبلى شميل عن شارلز دارون.. وكان ذلك العريف البسيط المثقف حجة فى اللغة العربية وفى لغات أخرى.. وكان قسيس القرية يقول عنه إنه حجة فى اللغة الديموطيقية والمصريات.. وبعد دخولنا دار العلوم أطلقنا على ذلك العريف لقب ابن منظور القبطى قياسا على ابن منظور المصرى صاحب «اللسان».. وهو أول من عرفنا أن «آمين» فى كل اللغات تحريف «لامون المصرية»، وأن «عوزير» أو أوزوريس هو « إدريس فى القرآن الكريم» وهو عوزيرإيل أو عزرائيل الموكل بالموتى فى الفكر الدينى السامى وأن ست أوستن» بالتنوين الديموطيق هو ستان أو الشيطان فى كافة اللغات، وأن العبرية والعربية أخذت نبى من نب الفرعونية بمعنى سيد مضافاً اليها ياء المتكلم فى المصرية القديمة بمعنى سيدى .. بل هو الذى عرفنا أن «بتاعى» وبتاع العامية ماهى إلا تحريف لمتاع ومتاعى الفصيحة.

ولما أخبرت أستاذنا ابراهيم أنيس، عملاق فقه اللغة، عن ذلك العريف اهتم وأراد مقابلته لوزار القاهرة.. ومال الدكتور ابراهيم أنيس فى محاضرة ذلك اليوم - بعد أن أخبرته أننا نطلق على ذلك الرجل اسم ابن منظور القبطى.. أقول: مال الدكتور ابراهيم أنيس الى مناقشة ميل الأقباط لدراسة اللغات ، فالأقباط باعتبارهم جذورا عميقة للعائلة المصرية، فأنهم وعوا تتابع اللغات وصراعها من خلال محاولاتهم الإبقاء على الديمقراطية المصرية وأسلافها.. وأذكر أن الدكتور

أنيس ربط بين هذه السليقة فى الدراسة اللغوية لدى الأقباط كمحافظين على الجذور المصرية وبين محاولات «المدجنين» المسلمين» فى الأندلس - بعد الهزيمة الاحتفاظ بالتراث العربى من خلال ابتداع اللغة «الموريسكية» السرية وهى لغة تجمع بين العربية والقومية واللاتينية.. وتطرق الدكتور أنيس الى أن قبطى كانت تطلق على المصرى الأصلى مسلما كان أو مسيحيا حتى عصر المماليك.. وضحكنا وضحك الدكتور أنيس، حين رد مستشرق من أصل هندى كان يحضر المحاضرة فى مدرج «على مبارك» بدار العلوم فقال بعربية ذات لكنة انجليزية: إنك يادكتور أنيس عبقرى فى فلسفة اللغة لأنك قبطى مسلم».

تذكرت كل ذلك وأنا أراجع المحاورات الجديدة.. وتاريخ الفكر المصرى الحديث- لاستاذنا لويس عوض .. ثم بدأت القراءة المتأنية لمقدمة فى فقه اللغة العربية (طبع الهيئة المصرية للكتاب) وشعرت بأن الدكتور لويس، مد الله فى عمره، يستحق- أكثر من غيره -لقب ابن منظور القبطى.. ومن المفارقات المحزنة أننى تركت مقدمة الدكتور لويس، لأتصفح جريدة، فوجدت مقالة لمهرج دجال ينشد إعجاب الدهماء وتصفيق المقهورين، عن أن اللغة العربية هى أصل اللغات جميعا.. هكذا.. دون سند ودون منهج ودون دراسة لنسبة اللغة العربية للساميات الأقدم، ونسبة الساميات والحاميات والآريات للمنبع القوقازى المفترض للأجناس و اللغات.. وتركت الزبد وعدت لما ينفع الناس فى منهجية الدكتور لويس وتفهمه العميق «للعلاقة الحميمة بين الفونوطيقا والانثروبولوجيا، وتحليله الذى أدى به الى تبين تداخل علم اللغة مع علم الأجناس وهذا واضح فى قول علماء اللغة وعلماء الأجناس إن العرب ساميون ولغتهم سامية وإن المصريين حاميون ولغتهم القديمة حامية.. ويطمئن الدكتور لويس الى هذا التقسيم حين «ينظر فى الواقع الحى ويرى المصريين، رغم أنهم قبلوا اللغة العربية، يقبلون السين حاءاو «أوهاء» H فى لغتهم العامية فحين تقول الفصحى.. سأكتب.. تقول العامية المصرية حاكتب أو هاكتب.. هناك إذن أجناس تنطق بالحاء أو الهاء، وأخرى بالسين ، وثالثة بالشين، وهم الشاميون، حيث ينطقون بالشين كالعبرانيين: فالعربية تقول سماء والعبرية «شمايم» والشين صوت مركب من السين والهاء أو الحاء H إذا نطقا دفعة واحدة ، والتعبير الصوتى عنه موجود فى الهجاء الانجليزى لحرف الشين SH

لقد نضج المصرى حضاريا وعقائديا قبل عصر الدولة القديمة.. ومن خلال الحيرة بين «الحى الذى مات واندثر» و«صورته الذهنية» الباقية فى خيال الأحياء، أدرك المصرى الفرق بين الجسد والروح، فبدأ الدين، وأشرق «فجر الضمير» وميز المصرى القديم بين «مادة الجسد » وصورة الجسد «كا» والروح المفارقة «با» وأثر هذا التقسيم المصرى فى المنطقة كلها عقائديا ولغويا، فظهرت «الخا أو الأخت» تحريفا عن «كا» المصرية (تبادل السقف حلقيات) (ولايزال بعض المعمرين من العوام يتحدثون عن أخت القتيل التى تخرج من تحت الأرض فى صورة شبح) وأثرت «با» المصرية فى أب وآب العربية والسامية.. بل فى كل مايتصل بالوالد فى كافة اللغات.. كما أننا نشعر فونيطيقيا بأن «رع» أو «را» الفرعونية يتضح صداها فى «رب» السامية و«لا» جذر «الله» بحذف «ال» التعريفية بل نجد صداها فى «جا» السنسكريتية (بتبادل الحلقيات والسقف حلقيات) وما تفرع عنها فى اللغات الهند أوربية. ويرى أستاذنا لويس عوض أن «شبت» المصرية القديمة بمعنى «شفة» العربية و«شفت »العبرانية.. ووحدة الجذر واضحة.. كما أن الجذر «كت» فى السنسكريتية واضح فى «قط» العربية وقطع ومشتقاتها كما أنه واضح فى cutالانجليزية ونظائرها فى المجموعة الجرمانية.. كما أن «صور» وكور «وصاغ» العربية

ومشتقاتها، من جذر مشترك مع السريانية «صار» بمعنى صور و«صورتا» بمعنى صورة، والعبرانية «صوراه بمعنى صورة .. »ويؤكد الدكتور لويس أن كلمة خبر hpy المصرية القديمة من الكلمات الأساسية فى شئون الدين والدنيا وهى بمعنى كان أوصار.. وحين تعلم المصريون العربية حفظوا كلمتهم القديمة «خبر» بالتكرار «التوتولوجى» فى اصطلاح «خبر كان» ومعناه فى اللغتين كان كان، وهى وسيلة لوجومورفية لقولهم إن «كان» العربية ترادف «خبر» المصرية القديمة» ومن أمثلة هذا الاستقصاء لجذور الكلمات تتبع الدكتور لويس لذنب بمعنى ذيل فى العربية وتنويعات الجذر فى لغات مختلفة : زاناب العبرانية و«زيباتو.. الأكادية، ودنبا السريانية، وزنب فى الامهرية الأثيوبية»

ويرى الدكتور لويس أن هناك «فونيطقيا علمية» فى العالم القديم «فليس اعتباطا أن الكتابة النبطية التى اصطنعها العرب لأبجديتهم كانت تتفهم علم الأصوات بدليل إعطاء الرسم نفسه للحروف المتقاربة صوتيا: فصورة الباء والتاء والثاء واحدة (والتنقيط للتفريق جاء متآخرا) كذلك الجيم والحاء والخاء، والدال والذال، والراء والزاى، وللحرفين س،ش،ص،ض،ط،ظ، ثم الحرفين ع،غ، و ف،ق... فوحدة الرسم هى التعبير الأصلى عن فكرة علماء اللغة القدماء عما بين هذه المجموعات الصوتية من علاقات فونوطيقية فى المنشأ وفى التطور المورفولوجى..

وبعد.. فاذا كان ابن منظور المصرى قد أضاف الى فقه العربية بلسان العرب وبغيره مما يروى أنه كتبه ونقله عنه غيره ولم يصلنا باسمه هو، فان أستاذنا لويس عوض يستحق بجدارة لقب ابن منظور القبطى، اذ أنه أسهم فى وضع القواعد للدراسة العلمية لفقة اللغة العربية، وإسهامه فى هذا المجال لايقل عن أسهام أستاذنا ابراهيم أنيس أو جورجى زيدان أو مراد كامل.. ويكفى الدكتور لويس عوض أنه أثرى اللغة العربية فى فقهها وآدابها بمنهجيته العلمية الواضحة وتمكنه من لغات كثيرة جعل منها روافد للدراسة ومنابع للأبداع والترجمة لعيون التراث العالمى. نقب عن شجرة العائلة المصرية وتتبع جذورها الحضارية وتأثيرها العميق فى الحضارة العالمية، فى وقت يحاول فيه بعض أبناء مصر طمس تاريخ الحضارة المصرية، مثلما يحاولون الأساءة الى أعلام التنوير المعاصرين، جاهد- ولايزال- لتحرير الأنسان المصرى من الخوف والقهر والضعف، وفى وقت كثر فيه خفافيش الظلام الذين يرتاحون لجو الجهل والتخلف ويرهبون نور العلم والحرية.

تحية تقدير وعرفان لاستاذنا لويس عوض من دارسى العربية وآدابها من كل مصرى يعتز بمصريته كما يعتز بعروبته



لويس الشارونى وذاكرة الأصدقاء

اعده من المنيا:

عبد الرحيم على



■ ولد لويس عوض فى قرية شارونة - مركز مغاغة محافظة المنيا. وشيرون ملك من ملوك الفراعنه حكم مصر أثنى عشر عاماً ويقال أن شيرون وطأ هذا المكان وقضى به ردحاً من الزمن فسمى باسمه ثم حور فيما بعد حتى أصبح شارونة، ومن هذه القرية التى تبعد حوالى ٤٠ دقيقة فى القارب البخارى عن مغاغة حيث تقع فى الجهة الشرقية من النيل خرج يوسف وصبحى ويعقوب الشارونى وقبلهم بزمن غير بعيد خرج لويس عوض ومن المصادفة التى تدعو للدهشة أحيانا أن طه حسين أستاذ لويس عوض خرج من عزبة الكيلو التى تتبع مركز مغاغة أيضا ولا تبعد كثيراً عن شارونة والقرية لا تختلف كثيرا عن قرى مصر سواء فى شكل بيوتها أو فى سلوك أهلها، فقد إستقبلونا بترحاب كعادة أهل الريف وفتحوا لنا صدورهم نحن الغرباء، فلم يبخلوا علينا بشئ يكمن فى ذاكرتهم عن أبنهم وابن مصر كلها الدكتور لويس عوض

٤٠ يوماً فى رحم القرية:

تجئ الأم عادة فى الشهر الأخير من حملها الى بيت والديها فى الريف- خاصة من تزوجت منهن فى المدينة. وذلك لتضع طفلها حيث يتم العناية بها والأطمئنان عليها. وبعد أربعين يوماً تذهب إلى بيت زوجها حاملة معها طفلها وزيارة كبيرة معدة من الأهل والجيران وهكذا فعلت أم لويس قبل خمسة وسبعين عاماً، هكذا يبدأ عمى فؤاد أسكندر أبن خالة لويس عوض وقرينه فى السن حديثه ويستكمل، وبعد ذلك بسنوات قليلة بدأت علاقة لويس الطفل بى وبأقرانه من أبناء القرية تتصل كل أجازة صيفية، حيث يأتى ليقضيها بيننا نتجول فى الحقول ونركب الحمير التى كان يحبها كثيرا وكنا دائما مانذهب لزيارة خالاتنا مريم عوض وشفيقة عوض بجزيرة شارون التى تبعد عشرة كيلو مترات من قريتنا- كنا نمشيها على الأقدام- ثم نذهب لستهم عوض بزاوية

الخدمى حيث نبيت عندها ليلتنا وفى الصباح نعود الى شارونه نحن وأولاد خالاتنا جميعهم لنجد جدتنا وقد أعدت لنا ديك رومى كبير وفته فنأكل جميعا ثم نذهب للعب

المليم يصبح عشرة

ومن النوادر التى أذكرها أننى ولويس كنا قد اعتدنا دائما أن نضع صفرا أمام رقم الواحد ليصبح المليم عشرة مليمات ثم نذهب به الى عم لويس «المقدس ابراهيم خليل البقال» فنشترى منه أشياء كثيرة بالعشرة مليمات وأحيانا كان يكتشف اللعين اللعبة فينهر ناوساعتها يضيع علينا المليم . وفى الشتاء كنت أرد الزيارة للويس فى منزلهم بشارع الإنشا رقم ١٠ بالمنيا ولكنه لم يكن يقضى معى غير وقت قصير جداً ثم يغلق على نفسه حجرته حيث كان شغوفاً بالقراءة واستذكار دروسه.

الرجل الحافى

ويضيف عمى أمين أسكندر وهو ابن خالة لويس عوض أيضا أنه لا ينسى أبدا يوم كان هو وأسرته معزوما على الغداء فى بيت لويس وبعد أن وضع الأكل على السفرة فوجئنا بلويس يبكى بكاء شديداً، حاولنا إسكاته فلم نستطع وإكتشفنا أن يبكى لأنه رأى رجلاً يمشى حافيا على الأسفلت فى عز الحر، وأذكر اننا يومها أنصرفنا دون تناول الغداء بعد ماصرخ فى الجميع «كيف تأكلون كل هذه الأصناف من الطعام وهناك رجل بهذا الشكل فى الشارع.

مشروع لم يتم

ثم تحدث العم ابراهيم فهمى عن حادثة ليست بعيدة زمنياً ، فبعد تشييع جثمان والد الدكتور لويس عوض ودفنه فى مدافن القرية قال له مارايك يا ابراهيم فى أن تأخذ مائتى جنية فتؤجر بهم عشرة أفدنة تعطيهم لعشرة فلاحين يزرعونهم طوال العام وبعد إنقضاء العام تأخذ منهم المائتى جنية فقط نتؤجر بهم عشرة أفدنة أخرى وتعطيهم لعشرة فلاحين آخرين وهكذا يستفيد الفلاحون باستغلال هذه الأفدنة ولكننى- والكلام لعم ابراهيم- خفت من المسئولية وأنشغل الدكتور لويس فى عمله بالقاهرة ولم يتم المشروع.

مائدة الذكريات:

أما رفعت فؤاد أسكندر فيقول، نحن صغاراً لا نعرف عن الدكتور لويس الكثير ولكننا نتباهى به وحينما نراه فى التليفزيون نلتف جميعا حوله ونحس بالفخر، وقد قابلته مرة فى القاهرة وكنت معزوماً فى فرح أحد الأقارب وأذكر أن الدكتور لويس وقتها ترك الفرح والمعازيم وأحضر مائدة كبيرة جمعنى ومن معى من أهل القرية حولها وجلس معنا يتحدث عن القرية ومشاكلها وذكرياته بها ولم نحس وقتها إلا والفرح قد إنتهى .

فخر لشباب القرية

أما عماد إبراهيم وهو طالب بالسنة الأولى بمعهد الدراسات التعاونية فيقول، نحن نعتبر الدكتور لويس مثل أعلى لجيلنا من الشباب ونفتخر به دائما لأنه من بلدنا ونتمنى بالطبع أن نصل فى يوم من الأيام الى ماوصل إليه.

ثم يلتقط الحديث سمير أمين وهو شاب صغير السن فى نحو العشرين حاصل على دبلوم صنايع من عائلة الدكتور لويس وهو لم يره على الإطلاق فأمنيته الوحيدة كما يقول أن يسلم عليه ويجلس معه فقد سمع كثيراً من والده أن الدكتور لويس فى مقام عمه بالضبط.

عبد الصمد بن عم لويس

وفى نهاية مطافنا بالقرية يقابلنا الحاج عبد الصمد محمد ابراهيم رئيس المجلس الشعبى المحلى

للقرية وأحد أصدقاء العمر للدكتور لويس فيفاجئنا بأنه بن عم الدكتور وحينما يرى علامات الدهشة على وجوهنا يشرح لنا فيقول نحن فى شارونه أربع عائلات كل عائلة تجمع داخلها المسلمين والمسيحيين وأنا والدكتور لويس من عائلة الروايح وتسمى أيضا عائلة الصعيدى وأنا باستمرار أذهب إليه كلما ذهبت الى القاهرة كما أننا ننوى إرسال دعوة له فى المجلس الشعبى للقرية، حيث نقيم له حفلاً يحضره كل أهالى القرية وشبابها كى يتعرفوا عليه ويتعرف هو على الأجيال الجديدة بالقرية.

وخرجنا من شارونه والجميع يحملوننا أمانة أن نبلغ الدكتور لويس تهانى قريته بعيد ميلاده الخامس والسبعين ودعواتهم له بتمام الصحة والعافية وطول العمر.

حكايات ... ووجهات نظر

أما مدينة المنيا حيث قضى لويس عوض قسطاً كبيراً من شبابه فقد تعرفنا هناك على جوانب أخرى من شخصيته.

يقول الأستاذ يوسف عوض مدير إدارة التعليم الثانوى بمديرية التربية والتعليم بالمنيا، لقد كنت طالبا بقسم الفلسفة عندما كان لويس عوض مدرساً بقسم اللغة الانجليزية وأذكر أنه كان يجمع كل الأقسام أسبوعيا بمبنى قسم التاريخ وذلك فى ندوة للأستماع الموسيقى حيث كان يقوم بتقديم السيمفونيات لنا بإسلوب شيق وجميل جعلنا نحب الموسيقى كثيراً.

تمساح شارونة

ويضيف الأستاذ يوسف عوض أن لويس كان أقوى تلميذ فى اللغة الأنجليزية عندما كان فى البكالوريا فقد كان يلخص لزملائه الروايات الانجليزية ويقوم بإلقائها عليهم بطريقة مشوقة فى اليوم التالى داخل الفصل وكان ينطبق عليه المثل الشاروني الشهير «زى تمساح شارونة الخايضة والعايمة واللى ع البر ياكلها» نظر لحبه الشديد للمعرفة فى شتى مجالاتها فى الأدب والفن والفلسفة والثقافة بشكل عام.

يرفض مقابلة القس

أما الدكتور فوزى سوريال موجه المواد الاجتماعية بالتربية والتعليم بالمنيا فيقول، أن أخى نجيب سوريال كانت تربطه بلويس عوض روابط أخويه وكانا يلتقيان فى فترات الأجازات فى بيتنا حيث كنت صغيرا وكان أخى دائما يتابع أخباره ويروى لنا عن أنه ذو عقلية متميزه وقوة إحتمال غير معهودة فقد كان يقضى قرابة العشرين ساعة بين كتبه وفى حجرته لايبرحها حتى أنه فى يوم جاء ابوه من الخارج ومعه قس وأراد القس أن يرى لويس ويسلم عليه ولكنه رفض الخروج من الحجرة لأنه كان منهمكاً فى القراءة وفى استذكار دورسه.

ويسكى وسط دهشة الأصدقاء

ويحكى أخى عنه أيضا انهما ذهبا الى النادى الرياضى وكان هناك بك يدعى حنا كمال مرقص وكان من أعيان المنيا وطلب منهما الرجل أن يطلبا أى شئ يشربانه فقال له لويس «أى شئ» فرد الرجل أجل أى شئ وعندما طلب لويس ويسكى وجاء له الرجل بالويسكى وحينما سأله أخى لماذا فعلت ذلك قال له لكى أتاكد من أن الرجل يعنى مايقوله جيداً فالانسان يجب أن يحدد كلامه بدقة ولايتركه هكذا للتأويلات المختلفة. وفى جولة من جولاتهما أيضا بالقاهرة شاهدا جماعة من الانجليز وكان لويس مولع بالحديث مع أى شخص يتحدث بالانجليزية فطلبوا منهما أن يدلوهم على مطعم ليتناولوا فيه غدائهم فأخذهم لويس الى مطعم فول وطعمية وعندما رفضوا الأكل صرخ فيهم لويس، أن الشعب المصرى كله يأكل من هذا الطعام والإستعمار هو السبب.

قيمة فكرية كبيرة

أما الشاعر منير فوزى والباحث لدرجة الماجستير بكلية الدراسات العربية بجامعة المنيا فيقول، أن الدكتور لويس عوض قيمة فكرية كبيرة وأصيلة أسهمت فى تعميق وعينا ومنحتنا مفاتيح كثيرة لفهم إبداعات شعراء وكتاب ننتمى لهم ونسعى لأستكمال ماطرحوه من رءوى ومواقف فكرية واجتماعية، وبالطبع ثمة إختلافات كثيرة حول ماطرحه وما يطرحه لويس عوض غير أن هذه الاختلافات كلها تقع فى دائرة الشكلى أو فى نطاق ما تنتجة الاختلافات الايديولوجية والإنتماء ات الفكرية المختلفة.

أحد العمداء

أما الناقد والكاتب مصطفى بيومى فيقول، لاشك أن الدكتور لويس عوض هرم أصيل وإضافاته للثقافة المصرية لا ينكرها أو يشكك فيها سوى الجهلاء والمرضى، واذا كان طه حسين هو عميد الثقافة المصرية فى النصف الأول من القرن العشرين فان لويس عوض هو أحد عمداء النصف الثانى من القرن العشرين مع كوكبه أخرى من المفكرين الذين واصلوا مسيرة طه حسين وتجاوزوه وبالطبع الخلاف مع لويس عوض حتمى وضرورى وصحى ولكن الاختلاف شئ وسفاهة المدعين شئ اخر فأعداء لويس عوض فريقان أولهما يختلف بموضوعية وثانيهما يستعدى عليه السلطة ويشككك فى تصوراته عن الدين والعقيدة ويتهمه باتهامات المخبرين والطبع محكوم على هؤلاء الاضيرين بالزوال دون أن يخلفوا أدنى أثر، ويظل لويس عوض شامخاً شموخ الأهرامات.

إحتفال يليق وحجم العطاء

وكان لابد لنا فى نهاية مشوارنا هذا أن نلتقى بالمسئولين عن جهاز الثقافة الجماهيرية لنتعرف منهم عما ينوون عمله فى العيد الخامس والسبعين لميلاد واحد من أبناء محافظة المنيا الدكتور لويس عوض. ويقول الأستاذ عزت أبو الخير مدير مديرية الثقافة الجماهيرية بالمنيا، أن المحافظ والمسئولين عن الثقافة فى المنيا يدرسون الآن مسألة تكريم ابناء المنيا الأعلام مثل لويس عوض وعمار الشريعى وآخرين وذلك على غرار المهرجان السنوى الذى تقيمه كلية الآداب جامعة المنيا فى ذكرى عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين.

أما الأستاذ حسين مهران رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية فيقول، أن أحتفالنا بالدكتور لويس عوض يعتبر شرفا لنا كجهاز للثقافة، وأنا من ناحيتى على إستعداد لدراسة أى خطة يقدمها المثقفون فى المنيا للأحتفال بالدكتور لويس عوض شريطة أن يليق الإحتفال بحجم العطاء لهذا المفكر الكبير.

مؤلفات لويس عوض

1- the theory and practice of poetic diction. M. litt. disseration canbridge University.

٢- «فن الشعر» لهوارس، الناشر: مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٥. (كتب فى كامبريدج ١٩٣٨). الطبعة الثانية: الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠.

٣- «برومثيوس طليقا» للشاعر شلى، الناشر: النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٦. الطبعة الثانية: الهيئة لمصرية للكتاب، القاهرة ١٩٨٧.

٤- «صورة دوريان جراى» لأوسكار وايلد، الناشر: دار الكاتب المصرى، القاهرة ١٩٤٦. الطبعة الثانية : دار المعارف، القاهرة ١٩٦٩.

٥- «شبح كانترفيل» لأوسكار وايلد، الناشر : دار الكاتب المصرى، القاهرة، ١٩٤٦.

٦- «بلوتولاند» وقصائد أخرى: «من شعر الخاصة». الناشر : مطبعة الكرنك، القاهرة ١٩٤٧ . الطبعة الثانية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩. (نظم بين ١٩٣٨و ١٩٤٠ بكامبريدج).

٧- «فى الأدب الانجليزى الحديث»، الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ، ١٩٥٠. الطبعة الثانية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧. (بحوث نشر أكثرها فى مجلة الكاتب المصرى خلال ١٩٤٦و ١٩٤٧).

8- studies in literature, Anglo-Egyption bookshop, Cairo, 1954

٩- «خاب سعى العشاق» لشكسبير، الناشر: دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٠، الطبعة الثانية: دار المعارف ١٩٦٧ (ترجمت ١٩٥٥). الطبعة الثالثة فى «البحث عن شكسبير»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

١٠- «دراسات فى أدبنا الحديث». الناشر: دار المعرفة. القاهرة، ١٩٦١. (بحوث نشر أكثرها فى جريدة «الجمهورية» عام ١٩٥٤ وفى جريدة «الشعب» خلال ١٩٥٧ و ١٩٥٨).

١١- «الراهب»: مسرحية تاريخية. الناشر : دار ايزيس، القاهرة، ١٩٦١.

١٢- «دراسات فى النظم والمذاهب». الناشر : المكتب التجارى، بيروت، ١٩٦٢. الطبعة الثانية: دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٧.

١٣- «المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث»، الجزء الأول: قضية المرأة» الناشر: معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٢. (محاضرات القيت على طلبة المعهد).

١٤- « المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث»، الجزء الثانى: «الفكر السياسى والاجتماعى» الناشر. الناشر: دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٤. (محاضرات ألقيت على طلبة المعهد).

١٥- «الاشتراكية والأدب». الناشر: دار الآداب، بيروت، ١٩٦٣، الطبعة الثانية: دار الهلال القاهرة، ١٩٦٨. (بحوث نشرت فى «الجمهورية» خلال ١٩٦١ وفى «الأهرام» خلال ١٩٦٢ و١٩٦٣).

١٦- «الجامعة والمجتمع الجديد». الناشر: الدار القومية، القاهرة ، ١٩٦٤.

١٧- «دراسات فى النقد والأدب». الناشر: المكتب التجارى، بيروت، ١٩٦٤. الطبعة الثانية: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، ١٩٦٥.

18-the theme of Prometheus in English Literature (Ph.D. Dissertion Princeton University, 1953). Minsture. Isis house Cairo, 1963

١٩-«المسرح العالمى». الناشر : دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤.

٢٠- «البحث عن شكسبير». الناشر: دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٥، الطبعة الثانية: دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨. الطبعة الثالثة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

٢١- «نصوص النقد الأدبى عند اليونان». الناشر: دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥. الطبعة الثانية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

٢٢- «مذكرات طالب بعثة». الناشر: روز اليوسف، سلسلة الكتاب الذهبى، القاهرة، ١٩٦٥. (كتب فى ١٩٤٢).

٢٣- «دراسات عربية وغربية» الناشر : دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٦.

٢٥- «العنقاء: أو تاريخ حسن مفتاح». الناشر: دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٦ (رواية كتبت بين القاهرة وباريس بين ١٩٤٦و ١٩٤٧).

٢٦- «أجاممنون» لاسخيلوس. الناشر : دار الكتاب العربى، القاهرة ١٩٦٦، الطبعة الثانية فى «ثلاثية اوريست»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

٢٧- «المحاورات الجديدة: أو دليل الرجل الذكى الى الرجعية والتقدمية وغيرهما من المذاهب الفكرية» الناشر : دار روز اليوسف، القاهرة ١٩٦٧. الطبعة الثانية دار ومطابع المستقبل.

٢٨-«الثورة والأدب». الناشر: دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٧- الطبعة الثانية-دار روزاليوسف ١٩٧٠.

٢٩- «أنطونيوس وكليوباترا» لشكسبير. الناشر: دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٧. الطبعة الثانية: فى «البحث عن شكسبير»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩.

٣١- «أسطورة أوريست والملاحم العربية». الناشر: دار الكتاب العربى، القاهرة، ١٩٨٧.

٣٣- «تاريخ الفكر المصرى الحديث» (جزءان) الناشر: دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٩. (من الحملة الفرنسية الى عصر إسماعيل). الطبعة الثانية (فى مجلد واحد)، مكتبة مدبولى،

القاهرة، ١٩٨٧.
٣٤- «الجنون والفنون فى أوروبا ٦٩». الناشر: دار الهلال، القاهرة، ١٩٧٠.
٣٥- «دراسات أوربية». الناشر : دار الهلال، القاهرة، ١٩٧١.
٣٦- «الحرية ونقد الحرية». الناشر: مؤسسة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.
٣٧- «الوادى السعيد» : لصمويل جونسون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١.
٣٨- «رحلة الشرق والغرب». الناشر: دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢.
٣٩- «ثقافتنا فى مفترق الطرق». الناشر: دار الأدب، بيروت، ١٩٧٤.
٤٠- «أقنعة الناصرية السبعة». الناشر: دار القضايا بيروت: الطبعة الأولى بيروت ١٩٧٦، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٧٦. الطبعة الثالثة، مكتبة مدبولى، القاهرة ١٩٨٧.
٤١- «لمصر والحرية» الناشر: دار القضايا، بيروت، ١٩٧٧.
٤٢- «تاريخ الفكر المصرى الحديث» من عصر إسماعيل الى ثورة ١٩١٩ (المبحث الأول: الخلفية التاريخية، الجزء الأول). الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠.
٤٣- «مقدمة فى فقة اللغة العربية». الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠.
٤٤- «تاريخ الفكر المصرى الحديث» من عصر إسماعيل الى ثورة ١٩١٩ (المبحث الأول: الخلفية التاريخية، الجزء الثانى). الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
٤٥- «أقنعة أوروبية»، الناشر: دار ومطابع المستقبل، القاهرة ١٩٨٦.
٤٦- «ثورة الفكر فى عصر النهضة الأوربية». الناشر: مؤسسة الأهرام، القاهرة ١٩٨٧.
٤٧- «تاريخ الفكر المصرى الحديث» من عصر إسماعيل الى ثورة ١٩١٩ المبحث الثانى: الفكر السياسى والاجتماعى). مكتبة مدبولى القاهرة ١٩٨٧.
٤٨- «دراسات فى الحضارة». الناشر: دار المستقبل العربى، القاهرة ١٩٨٨.
٤٩- «اوراق العمر». الناشر : مكتبة مدبولى، القاهرة ١٩٨٩.
٥٠- دراسات أدبية. الناشر : دار المستقبل، القاهرة ١٩٨٩.

«الدكتور لويس عوض واحد من أعظم المفكرين العرب فى كل التاريخ العربى، مقالاته النقدية وآراؤه، مهما اختلف فيها البعض، هى آنوار متلألئة على طول الطريق الى نهضتنا الحديثة. كل مافى الامر أن استاذنا الدكتور ولد ليختلف مع الرأى العام، ومع السطحية السهلة فى التفكير، ومع الأدب الساذج والفن الهابط والمنافق. ولد أصيلا، وكانت مهمته فى الحياة أن يقول رأيه وأن يبقى عنيدا فى الاصرار عليه مهما حدث، ولقد كلفته جرأته فى قوله الكثير»

د. يوسف ادريس/مجلة الاذاعة والتليفزيون»
١٩٩٠/٣/١٧

لمحات من حياته وأعماله

فاروق عبد القادر



■ بعد صراع قصير مع مرض ضار لايمهل، رحل الناقد والأستاذ الجامعى المرموق الدكتور عبد المحسن طه بدر (ديسمبر ١٩٣٢-مارس ١٩٩٠).

وكان عبد المحسن متميزا لمن عرفه عن قرب، ولمن لم يعرف غير وجهه العام، على السواء. ولعل أهم ماكان يميزه عند عارفيه سماته الشخصية المتمثلة فى بساطته وصدقه، وضوح مواقفة واستقامتها ومطابقتها لما يؤمن به أو يعتقد بصحته، وقدرته على تعديلها ان بدت له معطيات تقتضى هذا التعديل، ثم تلك الصلابة الصارمة فى الدفاع عن وجهة نظره، ورفض التمييع أو المساومة أو أنصاف الحلول حولها.

انما لهذا ظل دائما فى موقع المعارضة. لا أعنى المدلول السياسى للكلمة وحده، بل أعنى دلالة أكثر شمولاً. كان فى موقف المعارضة للممارسات السائدة داخل الجامعة، وفى وطنيه الصغير والكبير: المصرى والعربى معاً. ولأن مواقفه هى أفكاره فقد كان عبد المحسن مصرياً عربياً دون

جور أو اعتساف، ولم تهن يوماً صلابة انتمائه لأي من جانبينه هذين.
وكانت الجامعة بيته الصغير، قضى بها أغلب ساعات عمره، منذ دخل كلية الآداب طالباً بقسم اللغة العربية وآدابها في ١٩٥٠ حتى رحل وهو أستاذ ورئيس للقسم ذاته. كانت الجامعة قاعدة كأنها لم تكن مهرباً أو ملاذاً. لم ينعزل مثل من اختاروا الانعزال خشية أن يعلق بأيديهم غبار الممارسة، ولم يزايد، فيطلب المطلق هرباً من العمل على تحقيق الممكن، لكنه خرج- بقلب جسور- يعلن أنتماءه لقوى التقدم، ويشارك في تنظيماتها ومنابرها الثقافية المصرية والعربية.
مفتاح شخصية عبد المحسن عندي- وقد عرفته من منتصف الستينات حين كان أحد المساهمين في تحرير مجلة «الكاتب» ذات التوجه القومي والتقدمي آنذاك- أنه فلاح مصري خالص، تمثل أصفى قيم الفلاح المصري في الصدق والبساطة والدأب والجلد والقناعة والصبر على المكاره وتحاشي الصدام، فان تحتم لاسبيل الى التراجع، كذلك تمثل قيمته الجوهرية- التي كانت!- في التصاقه بأرضة، وتمسكه بالبقاء فوقها، يزرع وجهها بالخير كل صباح (خرج مرة واحدة للعمل أستاذا بجامعة بيروت العربية نهاية السيتينات، ومن يعرف بيروت وقتذاك ير أنه كان خروجاً الى شرفة واسعة تتيح انفساحاً في النظر الى الواقع العربي الراهن، ومعرفة أفضل بالتيارات الفاعلة فيه. لكنه بقي طوال سنوات «الخروج الكبير» التي تدافع فيها المثقفون والكتاب والأكاديميون متسابقين الى الخروج، خشية أو طمعاً، بقي في بيته الصغير، يؤدي عمله بجدية ودأب، ويطلب خبزه كفاف يومه، واذكر انني سألته في العام الماضي عن صحة مايتردد حول خروجه للعمل في احدى عواصم الشرق الأقصى فجاءت اجابته داله ونفاذه قال: وبعد أن تعلمت كل هذا الذي تعلمته، هل من المعقول أن أذهب لتدريس مبادئ اللغة للمبتدئين؟»
«شاءت سنوات السبعينات اله ثة أنه تبتليه، وانه تضع مبادئه- وكبرياءه الانساني- موضع الامتحان، وذلك حين بدت نزوة للسـ دة الأولى- التي كانت!- أن تضيف إلى كل ما تملك شيئا من الاحترام والجدارة، يتمثل في شهادة جامعية ودرجة أكاديميةكذلك. وكشفت تلك النزوة الأقنعة عن حفنة كبيرة من «الاكاديميين الأوغاد» سارعوا بوضع أنفسهم ومايعرفون، وما بين أيديهم من سلطات، في الخدمة وتحت الطلب. ونال كل جائزته بقدر ما أعطى كانوا بعض تلك الظاهرة التي أفرزتها ونمتها السبعينات بين أساتذة الجامعات: رأينا أساتذة القانون الدستوري يعكفون على تفصيل قوانين تنسف أسس الدستور ذاتها، ورأينا أساتذة التاريخ المعاصر يعيدون النظر حتى فيما سبق لهم هم أنفسهم أن كتبوه، كي يلائم اتجاه الريح، وأساتذة في ادارة الاعمال لايريدون سوى أعمال مشبوهة وتوكيلات، «أساتذة في الاقتصاد لايتردد واحدهم في أن يقسم يمين الطلاق على صحة الأرقام الكاذبة التي يقدمها، وأساتذة في الآداب والفنون يستخدمون كل الوسائل لتجميل وجه النظام القبيح والدفاع عن سادته ورموزه!.
ووقف عبد المحسن بدر- بهدوء وصلابة- على نقيض هذا كله. وقف محتميا بالقناعة والكبرياء. وقف خارج السوق، لأن مالديه ليس مطمعاً لبيع أو شراء، انه حقيقته بالذات. الجميع يعرفون هذا كما نعرفه، لم تطو الأوراق بعد، ومازالت ذاكرة الشهود الأحياء تعي وتذكر: كل الذي أطاع فأفاد وحصل على مايشاء: منصباً كان أو نفوذا أو حياة رخية، ومن الذي رفض، وأصر على الرفض والبقاء، محتميا بكبرياءه الانساني أولاً، وبتقاليد الجامعة ثانياً، ومنها أن طالب العلم هو الذي يجب أن يسعى لاستاذه، لاالعكس، ومنها أن يكون- هذا الاستاذ- قدوة ومثالاً في نزاهة القصد واستقامة السعي، ونظافة الداخل والخارج.
من هنا- بالذات- يمثل غياب عبد المحسن بدر فاجعة موجعة.

ولم يكن عمله النقدى سوى الوجه المتحقق فى الكـ ابة من حياته ومواقفه: اختار- منذ البداية- دراسة الأدب الحديث «التخصص فى قضايا». هكذا اختار للماجستير دراسة «تطور الشعر العربى الحديث فى مصر، ١٩٥٧ والدكتوراه تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر، ١٩٦٢، وراء هذا الاختيار ما يحدثنا عنه فى تقديم هذه الأخيرة: كنت شغوفاً ومتعلقاً بقراءة الانتاج الروائى فى أدبنا وغيره من الآداب، وكنت كقارئ متذوق أحس بالاعجاب ببعض الروايات وبالنفور من بعضها الآخر، وأردت أن أنتقل بهذا الاحساس من مرحلة الحس الغامض الى مرحلة الدراسة الموضوعية، ولما كنت قد اخترت التخصص فى الادب الحديث مجالاً لمستقبلى العلمى، ودرست فرعاً من فروع هذا الأدب فى دراستى للماجستير، فقد رأيت ألا أقتصر على جانب واحد من جوانب الصورة، بل لابد أن أحاول استكمال الجو انب الاخرى، فاخترت موضوع تطور الرواية العربية..»

وقدم عبد المحسن فى دراسته تلك نموذجاً رائعاً للجهد العلمى المدقق والدءوب، وهو يضرب فى أرض لم تمهد، وأصبحت دراسته نقطة بداية، أو محل مراجعة، لكل من شاء دراسة الرواية العربية بعدها. ومن أثمن مايقدم فيها تلك الصياغة التى يقوم بها أصحاب. رواية السيرة الذاتية، (هيكل- طه حسين- المازنى- العقاد- الحكيم)، من حيث أصولهم الاجتماعية من ناحية، وتكونهم العقلى والنفسى من الناحية الأخرى. وعنده ان اهم ظاهرتين أثرتا فى أدبهم (الروائى) هما العجز عن الانتماء لواقعهم المعيشى، ورفضهم لقيمه ومثله، وعدم قدرتهم على التعاطف معه، مع ملاحظة أن هذا الرفض ليس نهائيا ولامطلقاً، لأنهم كانوا عاجزين عن التخلص من آثار هذا الواقع فى نفوسهم. الظاهرة الثانية المتولدة عن هذه هى الاحساس المفرط بالذات..«أما أثر الظاهرتين السابقتين فى الانتاج الروائى لأدبائنا فيتمثل فى أنهم لم يهتموا اهتماما كبيراً به، فالكثير منهم لم يترك الا عملاً واحدا أو عملين رغم وفرة انتاجهم، وذلك لاستعلائهم على واقعهم ورفضهم وعدم قدرتهم على التعاطف معه، كما أن رواياتهم التى تركوها كانت تتصل اتصالاً مباشرا بحياتهم ومشاكلهم الذاتية، بحيث أصبحت هذه الروايات مرتبطة بفن الترجمة الذاتية»، وفى هذا الضوء يناقش «الأيام» و «زينب» و «ابراهيم الكاتب» و «سارة» و«عودة الروح». ويخلص من بحثه كله الى نتيجتين هامتين : الاولى هى، ان تطور الرواية العربية فى مصر تأثر الى حد كبير بمحاولات اكتشاف المصريين لشخصيتهم ومقومات حياتهم الفكرية والأدبية، وترددهم فى هذه المحاولات بين التأثر بتراثهم العربى القديم، وبين التأثر بالحضارة الغربية المتفوقة «الظاهرة الثانية تتمثل فى أن تغير اتجاه الرواية لم يكن مجرد تغير سطحى ظاهرى، لكنه انعكس على خصائصها ومقوماتها الفنية.. وعلى مستوى البحث الأكاديمى الخالص قدم عبد المحسن فى مراجع دراسته- للمرة الأولى- ثبتاً كاملاً بكل الروايات العربية التى ظهرت فى مصر بين التاريخين اللذين يحددان بداية البحث ونهايته: ١٨٧٠-١٩٣٨.

ولم يفارق عبد المحسن بدر ولعه بمتابعة الرواية (المصرية) من جانب، والعودة الى تفحص «علاقة الأديب بالواقع» من جانب ثان ، وقد التقى ارتباطه بالقرية وعشقه للرواية معاً فى «الروائى والأرض، ١٩٧١، وفيه يتناول صورة القرية المصرية كما تتبدى فى أعمال ممثلة لأجيال متتالية من الروائيين: الرؤية الرومانسية فى «زينب» و الفكرية المثاليه فى «يوميات نائب فى الارياف» ثم التقدم نحو رؤية واقعية فى عملى عبد الرحمن الشرقاوى «الارض» و«الفلاح» ، ثم ينتهى الى رواية عبد الحكيم قاسم «أيام الانسان السبعة، ١٩٦٨ «باعتبارها تمثل الرؤية الواقعية

للقرية. ومبرر هذا البحث أنه اذا كان الروائي العربي يعاني في محاولة الاقتراب من واقعه والتعرف عليه، فلاشك أن معالجته لمشكلة الأرض توقعه في حرج وينبع حرج الروائي من تحوله الى انسان يعيش في المدينة.. ولايبقى له من القرية إلا ذكريات طفولته، وصلته بها تتحول الى صلة الزائر الغريب الذي يلم بالقرية أياماً ثم يعود، والفلاحون ينظرون اليه باعتباره شيئا مغايراً لعالمهم، وهو ينظر اليهم كذلك. والكتاب الذين يريدون التخلص من هذا الحرج يكتبون عن المدينة لأنها عالمهم، أما الذين يتورطون في الحديث عن القرية والفلاح، وهو موضوع حساس اجتماعياً وسياسياً، فبعضهم يحمل له حماسة رومانسية. وبعضهم الآخر يرى من واجبه تعليم مواطنيه الجُهال. والقليل منهم من يستطيع رؤية هذا العالم حقاً.. » وبعد أن يناقش الناقد الأعمال التي اختارها بطريقته الدقيقة التي تعنى بكل التفاصيل، ولا تثقل العمل بأفكار مسبقة تسقطها عليه من خارج يجمل حكمه عليها: .. في الحلقتين الأولى والثانية لم تكن القرية تمثل نفسها ولكنها قرية المؤلف، يفرض عليها مشكلته ويفرض عليها تصوره الفكري مرة أخرى، ولذلك كانت القرية هامدة ساكنه بلا حراك. لاتتحرك حركتها الذاتية ولكنها تتحرك كما يريد المؤلف، وكان المؤلف قاضي القرية وطبيبها ولم يكن أديبها المعبر عنها. وفي الحلقتين الثالثة والرابعة (روايتي الشرقاوي) تحركت القرية حركتها الذاتية وعاد اليها النبض والحياة، وان كان الأمر لايخلو من مظاهر عدم اكتمال الرؤية أو ضبابيتها . وفي المحاولة الخامسة نجد رغبة أكثر جدية في تصوير القرية تقدم رؤية متكاملة، وتنظر الى القرية باعتبارها واقعاً مستقلاً له كل الحق في أن يكون ذاته، لا أن يكون موضوعاً لتنازلات الآخرين».

عشقه للرواية كذلك هو مادفعه لتخصيص سنوات متصلة لدراسة نجيب محفوظ، وقدم في نهايتها عمله الكبير، وآخر أعماله الرؤية والأداة، ١٩٧٨ ».

لماذا نجيب محفوظ؟ يجيب عبد المحسن بدر: هو من ناحية أغزر كتاب الرواية واكثرهم تنوعاً في أدبنا العربي، وتنوع انتاجه لايقتصر على مضمون هذا الانتاج فقط، لكنه يمتد ليشمل أدوات التعبير في هذا الأنتاج أيضاً، وذلك التنوع يعطي فرصة خصبة للباحث ليتبن التطور الذي حدث لرؤية الأديب، والذي فرض بدوره التغيير الذي طرأ على أدوات تعبيره، وهو – من ناحية ثانية- يمثل أكثر وجوه الابداع الروائي أصاله وجدية ، مما يجعل دراسة هذا الانتاج والكشف عن طبيعته كشفاً لاهم حلقة من حلقات تطور الابداع الروائي في أدبنا الحديث.. »

شرع عبد المحسن في دراسته وهو يعي جيداً مختلف المزالق التي تتعرض لها الدراسات عن أعمال الكاتب الكبير، ولعل أهمها أن الموقع الذي يشغله نجيب « يدفع التيارات السياسية المختلفة الى تبنيه وادعائه كجزء من صراعها السياسي.. (..)

الذي لا يسعى إلا لكشف الحقيقة وحدها ، وبوضوح الناقد الذي لايلتوي ولا يتعلثم يضيف عبد المحسن بدر : ويساعد نجيب محفوظ نفسه على هذا الاضطراب والخلط في الأحكام الذي يحيط به وبأدبه..(..) وهو يساهم أحياناً بوعي أو دون وعي في نشر بعض الأحكام المغلوطة عن نفسه وعن أدبه، فهو مثلاً لايجد مانعاً من أن يجعل الكتاب من كل انتاجه الأدبي من بدايته الى نهايته- بما في ذلك «عبث الأقدار» و «رادوبيس»- محاولة لمقاومة الاستعمار والدعوة الى الاشتراكية، يساهم بنفسه أحيانا في بعض أحاديثه في تأكيد هذا المعنى، وهو يدعي في نهاية رواياته أن مجموعة «همس الجنون» كانت أول عمل ابداعي ظهر له، وذلك في سنة ١٩٣٨، وتثبت الدراسة العلمية أن أول طبعات «همس الجنون» لم تظهر إلا بعد ظهور رواية «خان الخليلي»، وتعبير آخر إن الطبعة الأولى من همس الجنون لم تظهر إلا في سنة ١٩٤٧ أو ما

بعدها، لأن الطبعة الأولى من «خان الخليلى» ظهرت عام ١٩٤٦. وحين وضعت هذه الحقيقة أمامه اعترف بأننى على حق، وأنه لم يقرر ظهور «همس الجنون» عام ١٩٣٨ إلا باعتبار أن ذلك كان التاريخ الذى كان ينبغى أن يظهر حين ذكر لى أنه ولد سنة ١٩١١.. وهذه الأحكام المغلوطة تمثل عينة من كثير غيرها أحاطت بالكاتب وأدبه، سيحاول الباحث تصحيحها قدر مايسعه الجهد..»

وقد بدأ دراسته من بداية البداية: أول مقال منشور لنجيب (بعنوان «اختصار معتقدات وتولد معتقدات» وفى اكتوبر ١٩٣٠) وأول قصة قصيرة («فترة من الشباب» منشورة فى يوليو ١٩٣٢)، ويتتبعه بصبر ودأب، محاولا تبين «جذور رؤية الكاتب» من مقالاته وقصصه الأولى (يراجع الباحث أكثر من سبعين قصة قصيرة، رغم أن نجيب لم يختر فيها سوى ثلاثين قصة ضمتها مجموعة «همس الجنون» كما يراجع حوالى الخمسين مقالاً، منشور بين ١٩٣٠، ١٩٤٥، ويثبت فى نهاية كتابه قائمتين كاملتين بالقصص والمقالات)، ولعل هذا أول وجوه التميز فى عمل عبد المحسن بدر، وهو تميز لا يستطيع تقدير قيمته الا من يعرف الحالة التى أصبحت عليها الدوريات والصحف فى مكتبتنا القومية العتيدة!

ثم يناقش عبد المحسن روايات نجيب حسب ترتيب صدورها: عبث الأقدار، ١٩٣٩» رادوبيس، ١٩٤٣ «كفاح طيبة» ١٩٤٤»، «القاهرة الجديدة، ١٩٤٥» «خان الخليلى، ١٩٤٦»، زقاق المدق، ١٩٤٧ «السراب، ١٩٤٨» ثم ينتهى الى «بداية ونهايه» ١٩٤٩ ويتيح لنا تلك الأناة المذهلة، والدقة فى تناول التفاصيل، ومراجعة بعض الأحكام (الطائشة أو المغرضة) التى أطلقها نقاد وباحثون على تلك الأعمال بعد سنوات طويله من صدورها يتيح لنا هذا كله فرصة ثمينة لم تتكرر فى كل ما كتب عن نجيب حتى اليوم، على غزارته لمتابعة مكونات رؤية الكاتب الكبير، وهى تتخلق، ثم تتجسد فى أصوات وشخوص، وملاحظة الثابت منها والمتغير.

وكنموذج لطريقة عمل عبد المحسن فى تحليل أعمال نجيب محفوظ، فانه يرفض الرأى السائد حول «السراب» والقائل بأن كاتبها أراد أن يصور شخصية لايكشف تحليلها عن دلالة اجتماعية، انه يرفض ذلك الرأى، ثم يروح يجمع التفاصيل، وينسقها، ويستنتج دلالاتها دون تعسف حتى يستطيع أن يقيم دعائم حكمه: «إن وضع هذه الدلالات موضع التأمل يدفعنا الى النظر الى رواية «السراب» لا باعتبارها تقدم لنا تحليل شخصية على ضوء عقدة أوديب فى علم النفس الفروى فحسب، ولكنها تتخذ من هذه الشخصية رمزاً على تفسخ طبقة وانحلالها، ويبدو هذا التصور أقرب الى تصور المؤلف ككل. كما تدخل الرواية على هذا الضوء بصورة طبيعية فى سياق التخطيط الروائى الذى يقول المؤلف أنه أعده لرواياته حتى «الثلاثية» ومابعدها، وأن ثورة سنة ١٩٥٢ هى السبب المباشر فى عدوله عن استكمال التخطيط ليبدأ بداية أخرى من «أولاد حارتنا»

فى «الرؤية والأداة» قدم عبد المحسن بدر عملاً أساسياً مثل عمله فى «تطور الرواية العربية»، أساسى بمعنى أنه لايمكن التصدى لدراسة نجيب محفوظ دون مراجعته، وأثمن مافيه «جذور الرؤية»، ومتابعة المكونات الثابته والمتغيرة فيها، بصبر ودأب ومثابرة وعناية بالتفاصيل (حتى الأسماء التى يطلقها نجيب على أبطال قصصه ورواياته لاتفلت من شباك الباحث المحكمة!).

ولئن كان «الروائى و الارض ثمرة انتمائه للقرية، وعشقه لفن الرواية معاً، فان «حول الأديب والواقع، ١٩٧١، يشى ببعض ملامح وجهة العربى: ثلاث دراسات تطبيقية، وتفصيلية، عن

فدوى طوقان ونزار قباني ومطاع صفدي، في ظني أنه نشرها لتأكيد هذه الملامح من ناحية، ولا عادة تفحص واختبار فكرته الرئيسة حول علاقة الأديب بالواقع من ناحية ثانية.

وقد يحسن أن نثبت هنا رؤيته الأخيرة لهذه العلاقة، حسب صياغتها في تقديم عمله الأخير «الرؤية والاداة»

اذا كنا نرى أن الادب تعبير بالكلمة عن رؤية الأديب لواقعه، وأن الأديب بعمله الأدبي يعيد تشكيل الواقع، ويختار منه مايتلاءم مع رغبته في الكشف عن هذه الرؤية، وأن هذه الرؤية تكشف عن إدراك الأديب لعلاقات الواقع، كما تتضمن تخيله للصورة التي ينبغي أن تسود هذه العلاقات في المستقبل، وأن رؤية الأديب كلما كانت أكثر عمقاً وحساسية وذكاء كلما كانت أقدر على كشف القوى التي تعوق حركة الواقع وتقهر انسانية الانسان، كما أنها تصبح أقدر على تخيل طبيعة المستقبل الذي يحقق للانسان انسانيته.

إذا كنا نرى طبيعة الأدب وغايته على هذه الصورة، فان دور أدوات التعبير يصبح محدداً وحتمياً على ضوء تصورنا لطبيعة الأدب وغايته، ويصبح حكمنا عليها مستمداً من حسن اختيار الأديب لها، وتوظيفها بأفضل صورة ممكنة للتعبير عن رؤيته

وصفحات العمل كله محاولة لوضع هذه الأفكار الصحية والصحيحة موضع التطبيق.

قلت إن رحيل عبد المحسن بدر فاجعة موجعة. وهي كذلك مرتين: مرة لأننا سنبقى بحاجة لمثل مواقفه الجسورة، التي تزدان بالقناعة والكبرياء، زمن التردي، وغلبة «الأكاديميين الأوغاد»، ومرة لمشروعه النقدي الذي تركه مفتوحاً صوب المستقبل.

في السطور الأخيرة من «الرؤية والأداة» يرجو كاتب البحث أن تعطيه الحياة لاستكمال حلقات الرحلة الشاقة والطويلة والرائعة..

لكنها لم تمهله، ورحل عبد المحسن تاركاً لذعة ألم ودهشة افتقاد عند عارفيه، ومقدري مواقفه وعمله.

الوالد / الوطن / القيمة

خالد عبد المحسن طه بدر

■ لا أعتقد ان كتابة هذه الكلمات أمر هين بالنسبة لى لعدة اعتبارات:

الأول: أن الدكتور عبد المحسن طه بدر لم يكن بالنسبة لى والدا فقط، بل كان معلمى الأول ورمزا وتجسيدا لمجموعة من القيم النبيلة مازلت وساظل منتميا لها.

الثانى: اننى اسعى فى هذا المقام الى صياغة تعبيرات يفترض انها تكشف عن انفعال كبير يحتوينى ومازال مستمرا فى احتوائى الى الحد الذى لاأستطيع معه بسهولة ان افصل نفسى عنه كذات موضوعية فاعلة يمكن لها ان تتامل هذا الانفعال وتتعامل معرفيا بشكل جيد

الثالث: المفروض اننى اتكلم هنا بصفتى ممثلا للأسرة الصغيرة التى يعد عبد المحسن طه بدر راعيها، ولكننى حتى يطمئن قلبى لم اكن قادرا على الاكتفاء بذلك خاصة واننى اعلم جيدا ان مفهوم الاسرة يمتد فى وجدان هذا الرجل ليشمل ايضا اصدقاءه وتلامذته السائرين على الدرب وكل المؤمنين قولا وفعلا بالقضايا المصيرية لهذه الامة والذين ينتشرون فى الارض العربية من المحيط وحتى الخليج.

فكرة محورية من افكاره الثرية المتعددة هى التى اتخذتها نقطة انطلاق نحو تيسير الامر نسبيا، وهى العلاقة بين العام والخاص فى حياة هذا الرجل العظيم الفكرية والعملية.

يؤمن عبد المحسن بدر بأن ادراك وممارسة اى فعل بشكل ايجابى ينطوى دائما على تحقيق التوازن بين العام والخاص، فالتركيز على الخاص يكشف عن شعور المرء بذات متضخمة يتمركز فى النهاية حولها، والتعامل مع العام فقط يهدر هذا الثراء الذى يمدنا به رصد الخاص ومعايشته.

علاقته باسرته الصغيرة تعبير رائع عن ذلك. استطاعت ممارساته اقناعنا بهذه الرؤية بشكل جعلنا أكثر قوة فى تدعيم هذا الامر لديه مع كل خطوة يخطوها هذا الزمان الى الامام او الى الوراء لم أعد اعرف حقيقة.

المهم ان المبدا الثابت والاصيل الذى كان يجمعنا هو انه لامجال لتحقيق مصالح شخصية اذا كانت تتعارض مع أو تمس الصالح العام بمعنييه الانسانى والقومى، ولا ينفى هذا متابعته الدقيقة لهمومنا الصغيرة بخوف كنا نخاف منه عليه احيانا، كان يخشى دائما من ان تجرفنا ظروف الحياة بعيدا عن المسار الصحيح، فالهم الخاص لايجب ان ينفصل ادراكه والتعامل معه عن الهم العام.

لا انسى ذات مرة تعبيره عن حيرة كانت تدور فى داخله بين رغبة فى تامين مستقبل هذه الاسرة ماديا والتمسك بدوره القيادى فى بلده كعالم وطنى متفتح وكمواجهه لكثير من المواقف الصعبة حاميا لأشياء كثيرة من انهيار حتمى، وقفنا معه وقتها وقفة رجل واحد، انا وامى واختى، مفصحين عن اننا لن نكون اقل منه وفاء واعزازا وتقديرا لرسالته النبيلة، مازلت حتى الآن اتذكر اتساع الابتسامة التى واجهنا بها هذا الوجه الذى كانت ملامحه تميل الى الصرامة فى معظم الاحيان.

اعتقد انه كان يدرك بنفاذ هذا الصراع فى نفوس البشر بين الانانية والايثار بمفهومه العريفى والذى يدفع الانسان كثيرا الى ترجيح كفة الجانب الذاتى، ولكن مشروعه القومى الكبير وسعيه الى ان يقف المظلومون فى هذه الامه وقفة واحدة أمام الطغيان، وبعد نظره فى استيعاب كون هذه الفردية ستعود بالضرر على الناس حتى فيما يتعلق بالمجاز مشروعاتهم الخاصة الصغيرة، كل هذه الاشياء كانت تدفعه الى استفزاز هذا الجانب الضعيف فى نفوسنا استفزازا شديد القسوة، وبالرغم من ان البعض كان ينفر من ذلك احيانا، فان الرسالة على المستوى الوجدانى كانت محملة بصدق واخلاص يعكسان انتماء عميقا للقضية وعلى المستوى المعرفى كانت خصائص التنظيم والمنطق والمكاشفة تعبر عن وعى ووضوح للرؤية، وعلى المستوى السلوكى كان الاتساق موحيا بصلابة لاتهتز، مما يترتب عليه ان تترك هذه الرسالة اثرا عميقا لايمكن ان يزول من أى انسان تعامل معه وعرفه معرفة حقيقية، ومع ذلك فصرامته الشديدة كانت تخفى وراءها انفعالات فياضة ومشاعر رقيقة كان يخشى التعبير عنها خوفا من ان تكون مقدمات لضعف يقلل من فاعليته فى مواصلة رسالته العامة.

كانت لحظات مرضه التى عايشناها لحظة بلحظة تكشف عن تلك الخصال الثلاث، الوعى والانتماء والصلابه، كان يقاوم المرض بشراسة حتى يظل واعيا حتى النهاية بكل مايدور حوله وقادرا على متابعته، وايمانه بان الطبيب المصرى الذى كان يعالجه يبذل اقصى طاقة لديه يكشف عن انتمائه وكتمانه العنيف لا لامه مثال على صلابته، ورغم ذلك كان منعزلا عنا بعض الشئ انعزالا يتم بغضب صامت، وكانه كان يخرج فى هذه اللحظات بين شعورين متناقضين ظاهريا ويعبران عن رسالة فحواها خوفى على هذا العالم لايعلنى اتقبل فكرة الابتعاد عنكم وخوفى من هذا العالم يجعلنى افضل الرحيل.

خلاصه رسالته الى كل الراغبين فى السير على نهجه سواء فى حياتهم العلمية والفكرية بشكل خاص، أو فى ممارسة الحياة بشأن عام هى وجود محورين ينتظم من خلالهما التعامل مع الواقع.

الاول: الرؤية والثانى الأداة

الرؤية: ادراك واع عميق لا ينفصل فيه العام عن الخاص والفرد عن المجتمع، ادراك يغذيه الانتماء لقضية اكبر تتجاوز الهموم الذاتية ضيقة الافق وتعد دافعا اساسيا نحو رصد متكامل للتطور الاجتماعى ييسر تطوير وتنمية فاعليات تسمح للافراد بانتاج واقع افضل اكثر استجابة لمشاكلهم ومتطلباتهم، والواقع هنا يمتد ليشمل واقع الامة العربية باسرها.

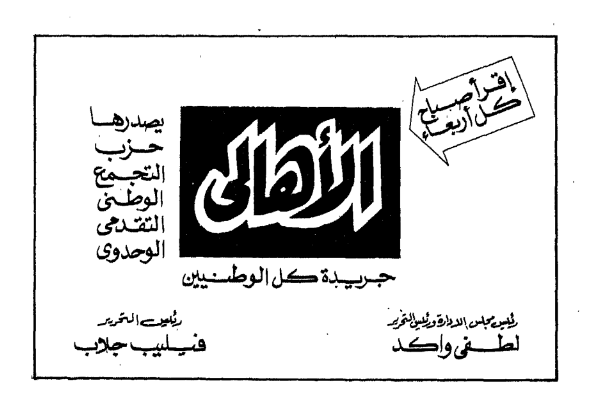
والاداة: فكر منظم مستنير ومنهج جدلى محدد المعالم وسمات شخصية سبق ذكرها يتيح كل ذلك مواصلة الاتجاه رغم كل العقبات والتوترات نحو اهداف، السير فى تحقيقها مقدمة ضرورية لتحقيق الهدف القومى وهو توحيد صفوف هذه الامة ضد قوى الاستبداد بكافة اشكالها وصورها.

ولعل عناوين كتبه المنشورة والتى تعد جزءا من مشروع علمى طموح لم يتمكن من استكماله مؤشر كاف على مانقول وهى: تطور الرواية العربية الحديثة، حول الاديب والواقع، الروائى والارض، الرؤية والادارة فى ادب نجيب محفوظ.

اختم حديثى بان اوجه رسالتين، احداهما الى نفسى، والاخرى الى كل من احبوا هذا الرجل وكل من حاولوا ان يحبوه ولكنهم عجزوا عن تحمل مسئوليات هذا الحب فاكتفوا باحترامهم العميق له

الرسالة الأولى: احمل على كتفى مسئولية هذا العمر الحافل، ولهذا فاننى اتمنى ذات يوم ان اكون جديرا بانتمائى العميق الى هذا التاريخ.

والرسالة الثانية: سيظل هذا الاب والمعلم والضمير حيا فى نفوسنا مهما كانت درجة اقترابنا او ابتعادنا عن المعانى التى بذل جهدا كبيرا لغرسها فى داخلنا.



ترجمة

انتحار ماياكوفسكى لتروتسكى

بشير السباعى

■ حتى بلوك (١) ميَّز فى ماياكوفسكى «موهبة صخمة». ويمكن القول دون مبالغة أن ماياكوفسكى كان يملك شرارة العبقرية. لكن موهبتة لم تكن موهبة منسجمة. فمن أين كان يمكن للانسجام الفنى أن يأتى فى عقود الكارثة هذه، عبر الهوة غير المردومة بين عصرين؟ وفى عمل ماياكوفسكى، تنتصب الذرى جبناً إلى جنب المنحدرات السحيقة. ومسحات العبقرية تفسدها مقطوعات شعرية تافهة، بل وابتذال زاعق.

ليس صحيحاً أن ماياكوفسكى كان ثورياً أولاً ثم شاعراً بعد ذلك، مع أنه كان يتمنى مخلصاً لو أن الأمر كان كذلك. فالواقع أن ماياكوفسكى كان أولاً شاعراً، فنانا رفضَ العالم القديم دون أن يقطع صلته به. وهو لم يسع إلى ان يجد سنداً لنفسه فى الثورة إلاّ بعد الثورة، وقد نجح فى ذلك بدرجة هامة، إلا انه لم يمتزج بها كليا، لأنه لم يأت اليها خلال سنى تكوينه الداخلى، فى شبابه.

– لوتأملنا المسألة ضمن ابعادها الأوسع، فسوف نكتشف أن ماياكوفسكى لم يكن مجرد «مغنىٍّ»، بل كان أيضاً ضحية، عصر التحول الذى بينما كان يخلق عناصر الثقافة الجديدة بقوة لامثيل لها، كان مع ذلك يفعل ذلك بشكل ابطأ وأكثر تناقضاً بكثير كما هو ضرورى بالنسبة للتطور المنسجم لشاعر «فرد» أو لجيل» من الشعراء المخلصين للثورة. وقد انبثق غياب الانسجام الداخلى من هذا المصدر عينه وعبَّر عن نفسه فى أسلوب الشاعر فى غياب الانضباط اللفظى الكافى وفى غياب الخيال المروِّى فيه. فهناك حمم ساخنة من المشاعر الثائرة جبناً إلى جنب موقف مهتز غير مناسب تجاه العصر والطبقة، أو سخرية سافرة لامذاق لها يبدو أن الشاعر ينصبها متراساً ضد ايذاء العالم الخارجى له.

وأحياناً مايبدو ذلك زائفاً، ليس فقط من الناحية الفنية، بل ومن الناحية السيكولوجية أيضاً. ولكن تحلاً، فالرسائل المكتوبة قبل الانتحار مباشرة تتميز هى نفسها بالنغمة ذاتها. ذلك هو معنى

عبارة «قُضيَ الأمر التى يلخص بها الشاعر نفسه. ويمكننا قول مايلى: إن ما كان فى الشاعر الرومانسى المتأخر هاينريش هافيه غنائيةً وسخريةً (سخرية من الغنائية وإن كانت فى الوقت نفسه دفاعاً عنها)، «المستقبلى» المتأخر ڤلاديمير ماياكوڤسكى خليط من المشاعر الثائرة والابتذال (ابتذال ضد المشاعر الثائرة وإن كان حماية لها أيضاً).

يسارع البلاغ الرسمى عن الانتحار إلى الاعلان، بلغة البروتوكول القضائى المحرر فى «السكرتارية» بأن انتحار ماياكوڤسكى «لاعلاقة له بالنشاط العام والأدبى للشاعر». أى أن موت ماياكوڤسكى الإرادى لاعلاقة له بحياته أو أن حياته لاعلاقة لها بعمله الثورى- الشعرى. وبكلمة واحدة، فإن هذا يُحوِّل موته إلى مغامرة مستخرجة من أضابير الشرطة. هذا غير صحيح، غير ضرورى وغبى. يقول ماياكوڤسكى فى قصائده الكتوبة قبل الانتحار عن حياته الشخصية الحميمة: «لقد تحطمت السفنينة على صخرة الحياة اليومية».

وهذا يعنى أن «النشاط العام والأدبى كف عن الارتفاع به فوق الحياة الضحلة للحياة اليومية- بدرجة كافية لانقاذه من الصدمات الشخصية غير المحتملة. فكيف يمكنهم القول «لاعلاقة له ب»!

تستند الايدلوجية الرسمية الحالية عن الثقافة البروليتارية»- نحن نرى الشىء نفسه فى المجال الفنى كما فى المجال الاقتصادى- على انعدام كلى لفهم الايقاعات والفترات الزمنية الضرورية للنضوج الثقافى. إن النضال من أجل «الثقافة البروليتارية»

- وهو شىء شبيه ب «التجميع الكامل» لكافة مكتسبات البشرية فى غضون خطة خمسية واحدة - كان يتميز فى بداية ثورة اكتوبر بطابع نزعة مثالية طوباوية، وعلى هذا الأساس بالتحديد رفضه لينين وكانت هذه السطور. أمَّا فى السنوات الأخيرة، فقد أصبح مجرد نظام للتسلط البيروقراطى على الفنى وطريقة لافقاره. إن فاشلى الأدب البورجوازى من أمثال سيرافيموفيتش وجلادكوف وآخرين، قد جرى اعتبارهم أساتذة كلاسيكيين لهذا الأدب البروليتارى المزعوم. وجرى تعميد تافهين سطحيين مثل آفسير باخ بيلينسكات للأدب.. «البروليتارى» (١)(٢). أمَّا القيادة العليا فى مجال الكتابة الابداعية فهى موضوعة بين يدى مولوتوف، وهو نفى حى لكل ماهو ابداعى فى الطبيعة البشرية. والمساعد الرئيسى لمولوتوف- اذا انتقلنا من السىء إلى الأسوأ- ليس أحداً أخر غير جوزيف، وهو بارع فى مختلف المجالات ماعدا الفنى. وهذا الاختيار للقيادات يتمشى تماماً مع الانحطاط البيروقراطى فى المجالات الرسمية للثورة. لقد رفع مولوتوف وجوزيف فوق الأدب شكيناً جماعياً، احتراف أدب داعر من جانب «ثورى» متملق ذليل. (٣) إن خيرة ممثلى الشبيبة البروليتارية الذين كانوا مدعوين إلى تجميع العناصر الأساسية لأدب وثقافة جديدين قد جرى وضعهم تحت قيادة إناس يحولون افلاسهم الثقافى الخاص إلى مقياس لجمع الأشياء. بلى لقد كان ماياكوڤسكى اكثر شجاعة وأكثر بطولة من أى أحد اخر من الجيل الأخير للأدب الروسى القديم. ومع ذلك فقد عجز عن كسب قبول ذلك الأدب وسعى إلى بناء أواصر مع الثورة.

وهو قد حقق هذه الأواصر، بلى بشكل أكمل ممافعله أى آحد آخر. لكن انقساماً داخلياً عميقاً ظل يلازمه. فإلى التناقضات العامة للثورة- الصعبة دائما بالنسبة للنفس، الساعى إلى الأشكال الكاملة- أضيف انحدار السنوات القليلة الماضية الذى أشرف عليه الخائبون. ورغم أن ماياكوڤسكى كان مستعداً لخدمة «العصر» فى عمل الحياة اليومية الممل، إلامت أنه لم يكن بوسعه ألاَّ يشمئز من البيروقراطية الثورية المزعومة، وذلك رغم أنه لم يكن قادراً على فهمها من

الناحية النظرية ولذا لم يكن بوسعه اكتشاف السبيل إلى قهرها. إن الشاعر يتحدث عن نفسه صادقاً بوصفه «ذلك الذى لايمكن تحويله إلى مأجور. وقد عارض غاضباً لوقت طويل دخول مجموعة أقيرباخ الادارية لما يسمى بالأدب البروليتارى. وبعث من هذا محاولاته المتكررة لأن يخلق، تحت رايه «الجبهة اليسارية»، جماعة من المحاربين المتحمسين من أجل الاثورة البروليتارية يخدمونها بدافع من التآزر لامن الخوف، لكن «الجهبة اليسارية» كانت عاجزة بالطبع عن فرض ايقاعاتها على «آل ١٥٠ مليوناً». فجدليات جزر ومد الثورة اعمق وأخطر شأناً بكثير فيما يتصل بذلك. فى يناير من هذا العام، اقترف ماياكوفسكى، وقد هزمه منطق الوضع، عنفاً ضد نفسه ودخل أخيراً «رابطة الكتاب البروليتاريين لعموم الاتحاد». كان ذلك قبل انتحاره بشهرين أو بثلاثة أشهر. لكن ذلك لم يضف شيئاً ومن المرجح انه قد حط من شأن شىء. وعندما صفى الشاعر حساباته مع تناقضات «الحياة اليومية»، الخاصة والعامة على حد سواء مرسلاً سفينته» إلى القاع، اعلن الأدب للبيروقراطى، أولئك المأجورون، أن ذلك شىء «غير معقول، وغير مفهوم»، مبينين ليس فقط أن الشاعر العظيم ماياكوفسكى قد ظل «غير مفهوم» بالنسبة لهم، بل وأيضاً ان تناقضات العصر «غير مفهومة» بالنسبة لهم.

إن رابطة الكتاب البروليتاريين الالزامية، الرسمية، المجدبة من الناحية الايدلوجية، قد أقيمت فوق مذابح أولية ضد التجمعات الأدبية الحيوية والثورية حقاً. ومن الواضح انها لم تقدم سنداً معنوياً، وإذا كان لايصدر من هذا الركن رحيل شاعر روسيا السوفييتية الأعظم غير رد البيروقراطية المرتبك- «لاعلاقة، لاصلة»- فإن هذا قليل جداً جداً، قليل جداً جداً، لبناء ثقافة جديدة «فى أقصر وقت ممكن».

لم يكن ماياكوفسكى ولم يكن بوسعه أن يكون سلفاً مباشراً ل «الأدب البروليتارى» وذلك للسبب نفسه الخاص باستحالة بناء الاشتراكية فى بلد واحد. لكنه فى مبارك العهد الانتقالى كان مناضل كلمة بالغ الشجاعة وأصبح بشيراً أكيداً لأدب المجتمع الجديد.

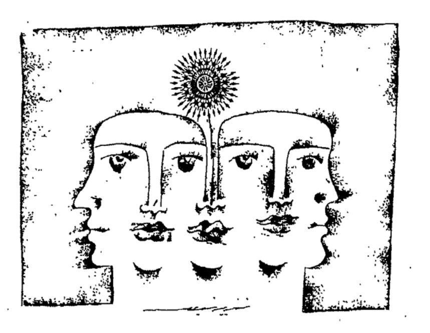
الهوامش:

(١) اليكسندر بلوك (١٨٨٠-١٩٢١)، شاعر رمزى روسى.

(٢) اليكسندر سيرافيموفيتس وفيودور جلادكوف (١٨٨٣-١٩٥٨)، كاتبان فى روائيان روسيان.فيساريون بيلينسكى (١٨١١-١٨٤٨)، ناقد أدبى روسى.

(٣) سيرجى مالاشكين، أديب روسى إباحى.

الحياة الثقافية



رسالة المغرب

الملتقى الرابع للسينما الأفريقية

كمال رمزى

ما أكثر القضايا التى يثيرها الملتقى الرابع للسينما الأفريقية بالمغرب، والمنعقد فى مدينة «خريبكة» فى الفترة من ١٧ الى ٢٤ مارس ١٩٩٠.

قضايا تتجاوز، فى عمقها وشمولها، حدود السينما ، لتتلامس وتتشابك مع قضايا فكرية ، ثقافية، مطروحة بالحاح، الآن، على الساحة المغربية. ومنذ الوهلة الأولى، تبرز الجرأة فى طرح الأسئلة كملمح ايجابى يميز الثقافة المغربية الراهنة، وهى الدليل على حيوية الفكر الذى يرفض الصيغ الجاهزة، والموروثات، والشعارات، ويحاول، بدأب، الأجابة على أسئلة جوهرية من نوع: من نحن، وماهى إنتماءاتنا، ومن معنا، والى أين سنذهب، وكيف؟

ومهما كان شطط بعض الأجوبة وخللها، فإنه لايجب أن تزعجنا، خاصة وأن أجوبة أخرى، تتفهم تماما ماضى المغرب، وتستوعب دروس التاريخ، وترنوا ببصرها فى الاتجاه الصحيح، نحو المستقبل.

وفى هذا الملتقى، بموقعه بين الملتقيات الأفريقية والعربية، وإهتماماته، وتوجهه، حصاده.. تتجسد الأجوبة، على نحو ملموس وواضح.. الصحيح منها، والخاطئ.

ملتقى «خريبكة» هو الخامس فى سلسلة الملتقيات أو المهرجانات التى تقام فى البلدان الأفريقية والعربية، وهى « قرطاج » بتونس، ودمشق «بسوريا، و«القاهرة » بمصر، «وأوغادوجو» ببوركينا فاسو.

وبينما إستطاعت الملتقيات أو المهرجانات الأربعة أن تحدد هويتها ، فأن «خريبكة «لايزال يبحث عن شخصية تميزه، ذلك أنه باصراره على أن يكون «أفريقيا خالصا»، بدا فاقدا لعنصر أساسى لايمكن لأى لقاء أو مهرجان أن يكتمل فى غيابه.. وهو العنصر «العربى».

الجناحان اللذان ينطلق بهما مهرجان قرطاج هما الأفلام الأفريقية والأفلام العربية، ويدور مهرجان دمشق فى دائرتى السينما الآسيوية والسنما العربية.. وبالرغم من أن مهرجان القاهرة يحاول أن يكون عالميا إلا أنه يفسح مكانا مرموقا وواحيا للأفلام العربية.. وبحكم اللغة، والثقافة ، والموقع ، والتاريخ، إنصب إهتمام مهرجان اوغادوجو على السينما الأفريقية فقط.

إذن فملتقى «خريبكة »المغربى ، بإهماله للسينما

العربيـة المنتجة خارج إفريقيـا، يصبـح أقرب الى «أوغادوجو» منه الى «قرطاج» أو دمشق»، فضلا عن أنه يدور فى فلك البلدان التى كانت مستعمرة من قبل فرنسا.. فالافلام المشاركة فى السابقة الرسمية هى :« زان بوكو» و«يابا» من بوركينافاسو، «ورقصـة الغبـار»، و«بوكـا» مـن كـوت ديـفـوار، «وفالاتو» «وسين زان» من مالى ، ومامى واتا» من النيجر. أما الأفلام العربيـة، القاصرة على الدول الواقعة فى قارة افريقيا فهى : وردة الرمال» من الجزائر، و«الاراجواز» وقلب الليـل» من مصـر ، وباديس من المغرب، «وقلب رحال» ،و «صفائح من ذهب» من تونس.

ولعلك تلاحظ أن كل هذه الدول- فيما عدا مصر- تهيمن عليها النزعة «الفرانكفونية» بدرجات متفاوته، وبالتالى فليست مصادفة أن تكاد اللغة الفرنسية أن تكون السائدة فى الملتقى، فالافلام إما ناطقة أو مترجمة الى الفرنسية.. ونشر الملتقى أيضا مكتوبة باللغة الفرنسية، حتى أنها غير مصحوبة بترجمة عربية!

تنبه، على الجانب الآخر، قطاع لايستهان به من المثقفين والنقاد، الى خطورة «الفرانكفونية» على الملتقى، ففى اليوم التالى للافتتاح، كتب الناقد محمد نجيب فى جريدة «العلم» المغربية يقول «أن ملتقى خريبكة أختير له أن يرتمى فى أحضان الفرانكفونية، وهذه آفة باتت تكتسح كل فضائنا الثقافى ويلزم ان تحارب كما حوربت آفة الجراد..

وبعد أيام كتب قصى درويش فى جريدة الشرق الأوسط اللندنية، تعليقا على المسألة «الفرانكفونية» جاء فيه «كان بإمكان اللغة الفرنسية أن تكون صلة وصل واداة معرفة مع الثقافة العربية ومع اللغة العـربيـة وليسـت أداة قطـع. ولكـن الدوائر الفرانكوفونية الفرنسية، والمحلية لم ترق إلى هذا المستوى من الرؤية، وأذا أصبح المرء مضطراً إلى الأختيار بين العربية والفرنسية فإنه لا مجال للتردد فى تأكيد الأنتماء والهوية الثقافية القومية».

وبعيدا عن مقالات الجرائد، ومن قلب الندوات النشطة، والمحلية لم ترق الى هذا المستوى من الرؤية واذا أصبح المرء مضطرا إلى الأختيار بين العربية والفرنسية التى تعبر عن حركة ثقافية يقظه، قال أكثر من واحد: لايمكن أن تكون الأفريقية بديلا للعربية، ولا يعقل أن ترتفع كل هذه الأعلام دون أن يكون من بينها علم فلسطين، فضلا عن أعلام بقية الدول العربية، الواقعة فى آسيا.. ولايمكن أن تقوم «الجغرافيا» بالحجر على التاريخ. واذا كنا نعيش فى إفريقيا فإن ماضينا، ومصيرنا ، يرتبط بكل العرب.

من جهة أخرى ، أنطلق مجددا تعبير «السينما المغاربية».. وهو مصطلح فضفاض يكاد يخلو من المعنى، يقيم حدودا فاصلة ، وهمية ، بين السينما العربية فيقسمها الى مغاربية ومشارقية وقد دشن هذا المصطلح الاستاذ الكبير طاهر الشريعة، فى نوبة من نوبات الحماس المندفع لنزعات التجديد والحداثة، المتوفرة فى العديد من الافلام المنتجة فى تونس والجزائر والمغرب، من خلال بحث القاه فى الندوة التى عقدت فى إطار مهرجان دمشق السينمائى عام ١٩٨٧.

وفى تعميم مخل، وانطلاقا من تفرقة طاهر الشريعة، وصف بعض النقاد «السينما المشارقية» أو الافلام المصرية والسورية واللبنانية والعراقية- إجمالا- بأنها تعتمد على الحكاية، والشخصيات التى يمثلها نجوم، والحوار، بينما «السينما المغاربية» - غالبا- تهتم بالصورة، والتكوين ، والمؤثرات الضوئية واللونية والصوتية.

وهذه التفرقة التى قد تبدو مبهرة، لاتصمد للمناقشة اذا أنعشنا ذاكرتنا بأفلام محمد ملص وأسامة محمد- من سوريا- وخيرى بشارة ورأفت الميهى وداود عبد السيد، ناهيك عن يوسف شاهين- من مصر والتى تنطبق عليها ذات المواصفات التى قيل أنها تميز «السينما المغاربية».. أضف الى هذا أن عناصر الحكاية والنجوم والحوار تتوفر فى العديد من أفلام عبد الرحمن التازى- من المغرب- وعبد اللطيف بن عمار وعمر خليفة- من تونس- وأحمد راشدى ومحمد سليم رياض وسيد على مازيف- من الجزائر- على سبيل المثال لا الحصر.

إن «نفحة الحداثة» تجمع بين مخرجى الأقطار العربية بوشائج من الصعب فصلها عن بعضها بعضا، والمسافة التى تفصل بين مخرجى السينما المصرية الجديدة عن الأفلام المصرية الأستهلاكية لا تقل اتساعا عن المسافة التى تباعد بين المخرجين- خارج مصر- عن الأفلام المصرية التجارية من جهة والأفلام التى تنسج على منوالها فى الأقطار العربية من جهة

أخرى.. لذلك فان اعتبار «السينما المشارقية» مجرد نمط واحد، يعد أمرا مجحفا تماما، والحديث عن سينما مغاربية «مصمته هو وهم من الأوهام، فالواقع المادي يقول بأن ثمة سينما عربية واحدة، تنتج في مصر، وفي سوريا، وفي تونس، وفي الجزائر ،تتنوع وتتعدد اتجاهاتها، فكريا وفنيا، داخل كل قطر.. والحديث عن «سينما مغاربية» يعني - بحسن نية!- أنها سينما توضع في مقابل، وعلى النقيض، من السينما المشارقية»!.. وهو مايؤدي بالضرورة الى إختلاق تباعد أو عداء، لاأساس له، بين المشرق والمغرب.. ووسط هذه المناقشة الحساسة، ذكر المخرج التونسي فوزي بوزيد، الفائز بالجائزة الاولى للملتقى عن فيلمه صفائح من ذهب»، رأيا صائبا جاء فيه: أن الدفاع عن السينما الجديدة، والمتقدمة، في مصر، يعني الدفاع عن كافة الاتجاهات الشابة، المتحررة، في السينما العربية كلها.

وبعيدا عن الندوات، والأفكار المجردة، كان للجمهور المغربي موقف يحسم مجمل القضايا التي أثيرت خلال الملتقى، ففي برنامج تكريم نجيب محفوظ، الذي نظمه نور الدين الصايل، الأب الروحي للنشاط السينمائي في المغرب، وعرض فيه ١٢ فيلما عن أعمال الروائي الكبير، ازدحم الجمهور ، واحتفل، وصفق طويلا ، لأفلام «درب المهابيل» لتوفيق صالح، و«اللص والكلاب» لكمال الشيخ ، والقاهرة ٣٠ «لصلاح أبو سيف» و«الجوع » لعلي بدر خان وضمير عصره لهاشم النحاس، وكانه بهذا يرفض «الفرانكوفونية» من ناحية، ويرفض التفرقة بين مغاربية ومشارقية من ناحية أخرى.

نتيجة المسابقة:

أثارت نتيجة المسابقة لغطا شديدا قبل وبعد إعلانها.. ونظرا لمحدودية عدد الأفلام المشاركة في المسابقة «١٣ فيلما» ، وتواضع مستواها، فكريا وفنيا- وهي في هذا تعكس أوضاع السينما الأفريقية المتردية- فقد كان من السهل أن يتوقع الجميع أسماء وترتيب الأفلام الثلاثة أو الأربعة التي ستفوز بجوائز الملتقى.. وهي جوائز مالية الى جانب كونها معنوية.

وتكونت لجنة التحكيم من المخرج المعروف توفيق صالح رئيسا، وعضوية الكاتب المسرحي التونسي عز الدين المدني، وأحمد حسين مؤسس الأرشيف السينمائي بالجزائر، وسليمان رمضان من جنوب أفريقيا، والمخرج تيمتي بيسوري من ساحل العاج، والموزع الأيطالي رانكاتي فورانو، والمثالة المغربية، الفنانة التشكيلية، إكرام كاباج.

إستبعد المتابعون للملتقى ، ولأسباب صحيحة، أن تفوز الأفلام التالية : «وردة الرمال» للجزائري شيد بن حاج، الذي يتابع، بايقاع بطيء، الحياة اليومية الصعبة، لشاب فقد ذراعيه، ويعيش وحيدا، في قلب صحراء موحشة، بعد ماتت شقيقته، ويحاول ، بكل إرادته أن يبقي زهرته التي يرويها ويرعاها، حية وسط الرمال.. فيلم قاتم، موجع للقلب، ثقيل على النفس.. أما «قلب رحال- للتونس فيتوري بلهيبة، فيترنح تحت وطأة «الشكلية» حيث الأسراف في تصوير لقطات جامحة الخيال، ولايربطها رابط ، وبصعوبة تتبين أن ثمة امرأة ترفض الزواج بعد أن اختفى زوجها في ظروف غامضة ، ويعصف بها، سواء في الواقع أو الأحلام، نوع عجيب من «الهوس الجنسي» ، يغرق الفيلم بطوفان من الرموز والأحاجي!

وتبدو بدائية اللغة السينمائية واضحة في أفلام «رقصة الغبار» لهنري دي بارك و«بوكا» لمابالا، من ساحل العاج، و«فالاتو» لماموسيس و«سينزان» لعمر سيسكوكو، من مالي، حيث حركة الكاميرا خاملة، والاعتماد يكاد يكون كاملا على الحوار، والأداء التمثيلي يشوبه التكليف.

وقبل عرض فيلم «زان بوكو» لجاستون فابوريه- بوركينافاسو- كانت قد سبقته شهرته الواسعة كعمل سينمائي جميل حظي بتقدير رفيع في العديد من المهرجانات.. وزان بوكو هو اسم قرية صغيرة تقع بجوار المدينة الكبيرة التي تزحف بمبانيها التي يسكنها ذوو «الياقات البيضاء» من موظفي الحكومة وورثة النظام الاستعماري وتتلاشى مساكن الفقراء الذين يهاجرون بعيدا.. لكن أحد القرويين يرفض تماما ترك أرضه، وتقوم منازعات بينه وبين جاره الذي يريد توسيع فيلته ليحفر في حديقتها حماما للسباحة.. ويتبنى مذيع تليفزيوني مشاغب قضية القروي.. وبينما يتحدث «على الهواء» عن ضياع «زان باكو»، تأتي الأوامر بمنع البث المباشر لينتهي الفيلم معبرا عن خسارة القروي لقضيته

العادلة.

لكن عندما عرض الفيلم بدا غامضا ، مرتبكا، يعانى من ثغرات وقفزات غير مفهومة.. وعلم أن المخرج ، بلا تريث، أعاد مونتاجه ليصبح ساعة ونصف الساعة بدلا من إمتداده الى أكثر من ساعتين. وكانت النتيجة المروعة هى أن «زان بوكو» الذى تسمع وتقرأ عنه أفضل كثيرا من زان بوكو «الذى تراه.

وبإستبعاد هذه الأفلام، إنحصرت المنافسة المتوقعة فى الأعمال التالية «صفائح من ذهب» للمخرج التونسى نورى بوزيد، ويابا» للبوركينا فاس أدريسا أودراجو، و«قلب الليل» لعاطف الطيب، والأرجواز» لهانى لاشين، وبادس للمغربى عبد الرحمن التازى.

وهذا الترتيب للافلام، ليس من باب المصادفة، ولكنه أمر مقصود، ذلك أنه يعبر عن تقييم هذه الأعمال ، من وجهة نظرى، ووجهة نظر قطاع لايستهان به من المتابعين والنقاد..

وأخيرا.. أعلنت نتيجة التحكيم حيث فاز بالجائزة الذهبية «صفائح من ذهب» ٥٠ ألف درهم، وبالفضية «بادس» ٣٠ الف درهم، وبالبرونزية» يابا» ٢٠ ألف درهم ... أى أن الفيلمين العربيين المنتجين فى مصر، خرجا من المولد بلا حمص، كما يقول المثل الشعبى، وبلا جائزة خاصة من لجنة التحكيم، وحتى بلا شهادة تقدير لعاطف الطيب أو هانى لاشين أو ميرفت، الذين كان لحضورهم، طوال أيام الملتقى صدى طيبا، من خلال الندوات المثمرة، حول الفيلمين المذكورين.

وسرعان ما بدأت ردود الأفعال: رفض عاطف الطيب وهانى لاشين وميرفت أمين حضور الحفل الذى أعقب إعلان النتائج.. وصرح الناقد التونسى، مصطفى نقبو، رئيس تحرير مجلة «الفن السابع» ، لإذاعة «طنجة»، أن «الاراجواز» كان يستحق الجائزة البرونزية على الأقل.. وإمتدت المناقشة بين الناقد قصى صالح الدرويش وتوفيق صالح لاكثر من ساعة حيث هاجم الدرويش «صفائح من ذهب»، واعتبر حصوله على الجائزة الذهبية من الأخطاء المروعة.. وكتب سمير فريد، فى جريدة الجمهورية القاهرية بتاريخ ١٥/٤/١٩٩٠ تعليقا جاء فيه «ودون أدنى تعصب كانت الافلام المصرية المشتركة فى المسابقة من الناحية الموضوعية البحته أى بمقاييس فن السينما جديرة بإحدى جوائز المهرجان الى جانب جائزة خاصة من لجنة التحكيم وشهادات تقدير لممثلى الأراجوز بصفة خاصة عمر الشريف وميرفت أمين وهشام صالح سليم.»

وبعيدا عن ردود الأفعال.. فلننظر الى الافلام الفائزة.

«صفائح من ذهب» ، الذى أرى أنه حصل- عن جدارة على الجائزة الذهبية، يقدم ، بأسلوب شاعرى خاص ومتوهج، مرثية وحشية لاحد فرسان الماضى.. كهل خرج الى الشارع فى شرخ الشباب، مع كوكبة من أصدقاء، يحاول، عن طريق المنشورات، أن يبشر بمجتمع أكثر عدلا، ولكنه، معهم ، يزج به فى غياهب معتقل، ويتعرض الى تدمير جسدى وروحى، ولايرى النور إلا بعد أكثر من عشر سنوات.. يخرج الى الحياة فلايستطيع أن يتواءم مع ما، ومن، حوله.

«صفائح من ذهب»، فى الجانب الأكبر منه، يدور فى عقل بطل الفيلم، فالذكريات تتدفق داخل ذهنه مع كل خطوة يخطوها، صور من الماضى القريب والبعيد. إبنه وابنته عندما كانا طفلين صغيرين. وها هما أمامنا، الآن، وقد أصبحا مغتربين عنه ، بعد أن قام شقيقه المتطرف دينيا بتربيتهما، فكاد، بتزمته وضيق أفقه، أن يفسدهما تماما.. والفيلم فى هذا إنما يعبر عن غلبة التوجهات المحافظة التى استشرت فى المجتمع التونسى إثر تغييب قوى النور، والتقدم.. وفى مشاهد مختزلة، بالغة القوة، نشهد طرفا من تعذيب أصحاب الحلم بالعدالة.. ولا يلجأ نورى بوزيد الى التجسيد الفج للتنكيل، ولكنه، بلغة سينمائية شديدة التأثير، يقدم أثر الأقدام الدامية على الأرض، موحياً بما لاقاه صاحب هذه الخطوات.

ويصل الفيلم المتماسك، النابض بالحيوية، الى مستوى رفيع، فى التصوير والمونتاج والأداء التمثيلى، فى مشهد «سلخانة الخيول» حيث المواجهة العاصفة بين بطل الفيلم وشقيقه، الطبيب البيطرى بمجزر الخيول.. وبينما يضيق الشقيق الخناق على الفارس المنهك، ناعتا إياه بأبشع الأوصاف، ترصد الكاميرا نافورة الدم المتفجرة من حصان ثم طعنه أسفل عنقه، بين قدميه الأماميتين.. ومع سقوط

بطل الفيلم وإرتطام رأسه بحجارة الحائط يتم الأسراع بسلخ المزيد من الخيول المذبوحة.

«صفائح من ذهب»، الذى يعانى من متاعب رقابية فى تونس، يعد إضافة ثمينة لأفضل تيارات السينما العربية.. لذلك فإنه كان يستحق - بحق- أن يفوز بالجائزة الذهبية فى مهرجان أو ملتقى «خريبكة»

أما «بادس»، الفائز بالجائزة الفضية، فالمسافة جد واسعة بينه وبين «صفائح من ذهب»، بل ويبدو، برغم بعض مزاياه، أقل من «بابا» الفائز بالجائزة البرونزية.

«بادس».. اسم قرية مغربية صغيرة تطل على المحيط الأطلسى، لاتزال فى قبضة الاحتلال الاسبانى محاصرة بجبل ثقيل الوطأة، وعلى ربوة تل تقبع كتيبة أسبانية، يضطر أحد جنودها الشباب الى الذهاب يوميا، داخل القرية، ليملأ بعض الخزانات من مياه البئر الوحيد الموجود بالمكان، ويضع الخزانات على ظهر حمار ليعود به الى ثكنته العسكرية.

لكن أهل القرية، خاصة النساء، يعانون من سطوة قيم متخلفة أكثر شراسة من الاحتلال، فاذا كان الأسبان يهيمنون على المكان، فان هذه القيم تكبل الأرواح بأغلال قاتله.. ويحول الفيلم، الذى كتبه نور الدين الصايل وأخرجه عبد الرحمن التازى، هذه القيم الى علاقات وبشر وصراعات وأحداث.

ومن بين سكان القرية تنهض شخصية المدرس الهارب من «الدار البيضاء» بزوجته الجميلة، خوفا من أن تخونة!. وهاهو يضعها تحت الرقابة المشددة وفى الوقت الذى يدفعها الى التدين، تضبطه الكاميرا، مرارا، وهو يلتهم بنظراته الجائعة، جسد إبنة الصياد المتفجرة بالشباب، والتى هربت والدتها الأسبانية فى زمن مضى، والتى يخفق قلبها بحب الجندى الاسبانى، والذى يحضر الماء يوميا الى كتيبته.

ويحاول الصياد، شأنه شأن المدرس، أن يدفع أبنته الى التدين، لعلة- بهذا التدين- يضيف ضوابط جديدة تساعده فى السيطرة عليها... ومن جهة أخرى يبرز موظف البريد الوغد، الذى يقيم علاقة مع صاحبة المقهى الوحيد بالقرية، والذى يرغب فى زوجة المدرس وابنة الصياد!

وتتداخل العلاقات، وينكشف أمر علاقة إبنة الصياد بالجندى، ويتوجه رجال القرية الى ثكنة الأسبان متهمين الجندى بتلويث بئر المياه التى يتجول فيها يوميا.. ويستبدل الجندى الشاب بجندى عجوز وتقرر المرأتان: زوجة المدرس وإبنة الصياد الهرب من القرية.

ويسير الفيلم بمنطق صارم، واقعى، وهو وإن كان متأثرا بشدة بفيلم «ابنة ريان» لدافيد لين، الا أنه، إستطاع بحذق ومهارة، أن يصبغه بصبغة مغربية، ولكنه سرعان مايخيب بالقرب من النهاية، فبعد أن ينجح أهالى القرية فى الامساك بالمرأتين الهاربتين، يفاجؤنا الفيلم بإبنة الصياد وهى تتحدى الجميع عن طريق انغماسها فى رقصة أسبانية!.. رد فعل ومسلك لايخطر على بال أحد، وتتولى نساء القرية رجم المرأتين بالطوب، فى مشهد ضعيف، مرتبك، مبتسر، نعرف بعده أنهما لقيا مصرعهما.. وهاهو المعلم، فى النهاية، يتحرك فى شوارع القرية وقد مسه بعض الجنون.

«بادس» مشروع فيلم كبير، يقدم احتجاجا غير مكتمل ضد أوضاع بقعة منسية، تعبر على نحو ما، عن منطقة أكثر إتساعا.

أما «بابا» ومعناها «باجدتى» لادريسا كيدراجو، فانه من تلك الأعمال التى تترك بصفائها، وصدقها، أثرا عميقا فى نفس المتفرج.. يتابع الفيلم علاقة الحب الرقيقة التى تنشأ بين فتى وفتاة فى بداية سنوات المراهقة. وتصاب الفتاة بجرح فى قدمها سرعان ما يتقيح مهددا بغرغرينة. ويستنجد الفتى بأمراة عجوز تعيش وحيدة.. لكن العجوز تفشل فى علاج الجريحة، وتتهمها أسرة الفتاة، وأهالى القرية بأنها قد مارست السحر الشرير ضد الفتاة، يحاول الفتى، بكل براءته، وقوته، أن يدافع عن السيدة العجوز، لكن عبثا، فالاهالى يحرقون كوخها.. وتحضر العجوز ساحرا من قرية مجاورة، يعالج الفتاة عن طريق الأعشاب فتشفى.. وعندما يندفع الفتى باحثا عن المرأة المضطهدة، يجدها جالسة على حجر وقد فارقت الحياة!.. فيلم مميز، به الكثير من عبق افريقيا الوسطى، بسيط وآسر، ينفذ الى وجدان المشاهد فيجعلك تفكر فيه أكثر من مرة.. وربما ستجد أنه كان من العدل أن يحل مكان «بادس» فى الفوز بالجائزة الفضية.

رسالة اسوان

المؤتمر الخامس لأدباء مصر فى الأقاليم

أخطار المنظور الجغرافى

حلمى سالم

كانت أسوان عروس النيل، ومعبد فيلة يحمل التاريخ إلى القلب، والسد العالى يتكلم بلسان ناصرى، وصورة السادات تغتصب نصب الصداقة المصرية السوفييتية عنوةً وبلطجةً.

هنا انعقد المؤتمر الخامس لأدباء مصر فى الأقاليم، فى الاسبوع الأخير من شهر مارس ١٩٩٠، تحت عنوان «حرية التعبير الأدبى». وكانت هذه الدورة الخامسة للمؤتمر قد سبقتها دورات أربع: المؤتمر الأول بالمنيا ١٩٨٤، والثانى بالاسماعيلية ١٩٨٦، والثالث بالجيزة ١٩٨٧، والرابع بدمياط ١٩٨٨.

أما عن الوقائع، فقد بدأ المؤتمر بحضور السيد فاروق حسنى وزير الثقافة، واللواء قدرى عثمان محافظ أسوان، والأستاذ حسين مهران رئيس هيئة قصور الثقافة، والأستاذ حسن فخر الدين مدير الثقافة بأسوان، والأستاذ محمد السيد عيد (أمين المؤتمر)، ورئاسة الدكتور محمود على مكى.

أعلن حسين مهران، فى كلمته، عن تنفيذ بعض توصيات المؤتمرات السابقة، مثل تحويل قطاع الثقافة الجماهيرية إلى هيئة مستقلة، وجعل مجلة «الثقافة الجديدة»- التى تصدرها الهيئة- شهرية، وصدور سلسلة «أصوات أدبية»، كما أعلن عن صدور سلسلة جديدة تعنى بالأدب الجيد فى الأقاليم المصرية، وانضمام بعض أدباء الأقاليم إلى هيئة تحرير مجلة «الثقافة الجديدة».

وفى كلمته، باسم أدباء الأقاليم، تحدث الشاعر الأسوانى حجاج الباى عن هموم الأدباء فى شتى أنحاء مصر، وطالب بتغيير اسم المؤتمر من «مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم» إلى «مؤتمر أدباء مصر»، وقد لاقت دعوته استجابة العديد من أعضاء المؤتمر

الحاضرين.

أما وزير الثقافة، فاروق حسني، فقد دعا أعضاء المؤتمر إلى العمل على أن يكون مؤتمرهم «مؤسسة» مستقلة، يقودها الأدباء أنفسهم ويتحملون مسئوليتها كاملةً. واعترض على تحويل اسم المؤتمر إلى «مؤتمر أدباء مصر» على « اساس أن اسم «مؤتمر أدباء الأقاليم» «شيك»، ولاغضاضة فيه، فهو نفسه- كفنان تشكيلي- فنان اقليمي سكندري!!

ميثاق شرف أدبي

وبدأت جلسات المؤتمر، لمناقشه الأبحاث المقدمة عبر جلسات صباحية ومسائية، تغيب عنها بعض المشاركين في الأبحاث أو بعض المدعوين لإلقاء محاضرات، أو المشاركة في الحوارات.

كانت أمانة المؤتمر قد أعدت الأبحاث- مشكورة- في دفتر مطبوع قيم، وزعته على الأعضاء، احتوى على عدد كبير من الأبحاث الجيدة، شارك فيها: د. صلاح فضل، د. عبد العزيز شرف، صلاح والي، د. سيد البحراوي، د. عبد الله سرور، د. حامد أبو أحمد، ابراهيم فتحي، د. أمينة رشيد، د. صابر عبد الدايم، د. مروان عبد الرحمن مبروك، أحمد الحوتي، صلاح اللقاني، محمد حمزة الغروني، السيد فاروق رزق، سمير الفيل ومحمد العتر، قاسم مسعد عليوة، د. رجاد عيد، محمد السيد عيد، د. أحمد السعدني، مصطفى الجارحي.

ولقد تميزت أبحاث عديدة من بين هذه الدراسات الجادة، وأثار بعضها حوارا هاما، بالرغم من ضيق الوقت المخصص لعرض البحث، وضيق الوقت المخصص لمناقشته.

في بحثه «الحداثة وحرية التعبير الأدبي» يؤكد الدكتور صلاح أنه لابد أن يترسخ لنا نمط سلوكي جديد، ديمقراطي في صميمه يستبعد أشكال الوصاية التي نولع بممارستها على بعضنا، كي نطلق المجال لأقصى درجة ممكنة من حرية التعبير عن المواقف الفردية والجماعية، دون فزع أو إرهاب، للوصول إلى صيغ ملائمة لكل منها في سبيل إقامة نوع من التكيف الخاص بين الموروث والمكتسب، وذلك لتنمية نوع من الوعي الجماعي الثابت بعدم حتمية التصادم، وامكانية الاختيار الحر من بين المشروعات المستقبلية المطروحة دون أن نقع في أسر الشعارات الايدلوجية المضللة.

ويخلص الدكتور فضل، في ختام بحثه، إلى اقتراح «ميثاق شرف» يلتقي على الإيمان به كل الكتاب والمبدعين. تتكون عناصر هذا الميثاق من:

«احترام حرية التفكير والتعبير للاخرين، وعدم استخدام الدين أو استعداء السلطة على الكتاب والمبدعين / رفض محاولات التجهيل وحجب المعلومات والخضوع للسلطة المهنية المباشرة وتكريس الأقلام للدفاع عن القضايا الخاسرة تاريخياً/ ليس من حق أي سلطة نقدية أو ثقافية أن تحرم التجريب الأدبي والفني أو تجرمه، دفاعا عن الأطر الثابتة والقيم المحافظة أو احتكاراً لشرف السعي لازدهارالفن والأدب / مناصرة الاتجاهات الطليعية في الأدب العربي/ الإفادة من التجربة العالمية الناجحة في التقليص التدريجي لدور الرقابة الخارجية على أنماط الإبداع المختلفة».

الحرية هي الالتزام

في بحثه «الأدب: الحرية والالتزام» أكد الدكتور سيد البحرواي على التضافر الحق بين الحرية والالتزام، منتقداً المفهوم الشائع المترهل للحرية الفردية عند الكثير من المبدعين، داعيا إلى الحرية الملتزمة.

وأنهى د. البحراوي بحثه، باصرارة على أن الأمل الحقيقي، في رأيه، هو في أدباء الأقاليم، لأن بعضهم قادر بما يشته للبشر على أن يشعر بقيمهم الجمالية، وأن ينطلق منها في محاولة لتجاوزها من خلالها ومن خلال علاقة حميمة مع أصحابها أي مع الفلاحين والصيادين وأبناء النوبة لكنه يؤكد أن هذه المحاولات تظل محاولات فردية، ولكي تصبح طريقاً واضحا وقويا، لابد أن يتجاوز الجميع الوعي المزيف بالعلاقة بين الحرية والالتزام، وأن يدركو أن طريق الحرية هو الاتزام.

الجمعيات الأدبية

أما البحث الهام «الحرية ومشكلات التعبير من خلال الأطر التنظيمية في جمهورية مصر العربية» الذي قدمة القاص قاسم مسعد عليوة (بور سعيد)، فقد خلص، عبر استبيانات وشهادا ميدانية كبيرة من المثقفين والأدباء- إلى العديد من النتائج والتوصيات الهامة.

من أبرز هذه النتائج: أن قصور وبيوت الثقافة

التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة هى أكبر الأطر التنظمية التى يمارس الأدباء نشاطهم من خلالها، وأن الجمعيات الأدبية والفنية تحتل المكانة الثانية بين الأطر التنظيمية التى يمارس الأدباء نشاطهم من خلالها، وأن الظروف لم تنضج بعد لتشكيل تنظيم نقابى مواز لاتحاد الكتاب والأدباء الذى لايحظى فعلا برضى الكثير من المبدعين والأدباء.

وانتهى مسعد عليوة من بحثه إلى توصيات هامة منها:

عدم إخضاع الجمعيات الأدبية والفنية لإشراف وزارة التأمينات والشئون الاجتماعية/ تعديل قانون الجمعيات وإطلاق حرية تكوينها/ ونقل الاشراف عليها إلى وزارة الثقافة ويقتصر على النواحى المالية/ تعديل قانون إنشاء اتحاد الكتاب بمشاركة الأدباء أنفسهم ومراعاة التمثيل النسبى فيه للتيارات الأدبية والفكرية وانشاء فروع للاتحاد بالمحافظات المختلفة ومراعاة التمثيل الجغرافى والتخفيض من شروط العضوية/ التأكيد على أهمية انضمام الأدباء إلى التنظيمات الأدبية المختلفة، ولن يتأتى ذلك بغير توفير مناخ عام من الحريات وتخليص الأدباء من الشعور بالمتابعة والرصد والرقابة مع إتاحة فرص النشر للجميع/ بالإضافة إلى إلغاء كافة القوانين المعطلة للحريات والتى تحد من حرية الأدباء فى التعبير عن آرائهم المختلفة.

الحرية والتخريب

دارت- خلال الجلسات- حوارات عديدة وأثيرت اقتراحات كثيرة وانفجرت قضايا هامة. تحدث البعض عن ضرورة تحويل المؤتمر إلى مؤتمر لعموم الأدب المصرى، وعرض الكثيرون لمشاكل الأدب والأدباء فى الاقاليم، وركز البعض على الغبن الذى يقع على أدباء الأقاليم بالنسبة لما يحظى به أدباء العاصمة من فرص وأضواء!

وتحدث الكثيرون عن حرية التعبير وعن وصاية الأزهر على الأعمال الأدبية، تلك الوصاية التى استفحلت فى الفترة الأخيرة، فأثيرت مشكلة الدكتور حامد أبو أحمد مترجم رواية «من قتل موليرو؟»، التى حولته جامعة الأزهر بسببها إلى المحكمة التأديبية، وقضية علاء حامد صاحب رواية «مسافة فى عقل رجل»، وقد رفض الكثيرون الحجر على الرأى والإبداع مهما كان السبب، على الرغم من الاعتراف بأن «مسافة فى عقل» رواية سطحية وفكريا، لكن المبدأ يظل هو صيانة حرية الرأى والابداع، على أن يكون المعيار الضابط دائما هو الحركة النقدية ورأى القراء وحكم الحياة الثقافية، احتفاء أو اهمالا، تجاه العمل الأدبى.

ولقد كان مدهشا للجميع أن ينبرى مدرس جامعى هو أحد أعضاء المؤتمر المنعقد تحت شعار «حرية التعبير الأدبى» مطالبا بإعدام صاحب الرواية لأنه «يخرّب عقول الأمة»!!

كما كان مدهشا للجميع، كذلك، أن يقف الدكتور حامد أبو أحمد نفسه، ليقول إن «مسافة فى عقل رجل» تحتوى على كلام فارغ واستهانة بالذات الإلهية وتطاول على الأنبياء، وأنها بالتالى تختلف عن قضيته فى ترجمة «من قتل موليرو؟»، مؤكدا أن «للحرية حدودا»!! متناسيا بالطبع أن الادعاء بأن للحرية حدودا هو نفس المنطق الذى به يحققون معه ويحيلونه إلى المحكمة التأديبية، لأنه «يخرّب العقول» ويعتدى على القيم الأخلاقية الراسخة!!

انتخابات واضطراب

أعلن حسين مهران أن على المؤتمر أن ينتخب ثمانية أعضاء، يدخلون الأمانة العامة للمؤتمر ممثلين ونواباً عن بقية الأعضاء، نزولا على توصيات سابقة بضرورة تمثيل الأدباء فى أمانة المؤتمر وقيادته (الأمانة ٢٥ عضوا). وكان هذا الاقتراح سببا فى انقسام الآراء وتشتيتها إلى لغط ذى اتجاهات متضاربة.

البعض رأى الموافقة على الفكرة انطلاقاً من أن ذلك كان مطلباً من مطالب الأدباء فى الدورات السابقة. والبعض رأى رفض فكرة انتخاب ثمانية فقط بينما يكون البقية (بقية الخمسة وعشرين) معينين من قبل الإدارة. وهناك من رأى أن هذا الاقتراح وضع لدق أسفين بين الكتاب لدفعهم إلى التناحر والصراع على نتيجة الانتخابات. وهناك من رأى أن الأدباء الحاضرين لايمثلون بدقة كاملة أدباء مصر فى الأقاليم، ومن ثم لاتجوز الانتخابات.

على كل حال، فإن فكرة الانتخابات أثارت الاضطراب فى المؤتمر، حتى انتهى الأمر بإلغاء الفكرة من أساسها، وإرجائها مؤقتاً.

مزالق التقسيم الجغرافى

نأتى الآن، إلى أهم ما أثاره المؤتمر فى نفسى: وأقصد طبيعته والأساس الفكرى الذى ينهض عليه منذ ستة أعوام. فلقد تفاقمت مسألة التقسيم الجغرافى الغريب الذى ينهض عليه المؤتمر، مما أدى إلى توّرم النظر إلى المسألة الأدبية على أساس الانقسام إلى: أقاليم- عاصمة، كأنهما ضدان لايجتمعان.

استقر لدى أدباء الأقاليم أنهم مهضومو الحق ومغبونون ولايأخذون حظهم من الشهرة والنشر والذيوع، لا لشىء إلا لأنهم من الأقاليم، بعيدون عن المنابر والعلاقات ومحافل الذيوع والأضواء. وأن أدباء العاصمة- القاهرة يحظون بالشهرة وينعمون بالأضواء (ويأكلونها والعة) وينشرون بيسر يقطفون ثمار المنابر والمجلات ويمثلون فى المؤتمرات الخارجية لا لشىء إلا لأنهم من العاصمة!

واعتقد أنه قد آن الأوان- بعد خمس دورات للمؤتمر- لمناقشة هذه المسائل كلها، بوضوح وصراحة ومسئولية مشتركة، بدءاً من هذه الاعتقادات الخاطئة المستقرة فى ذهن الكثير من أدباء الأقاليم، وانتهاء بأصل وطبيعة المؤتمر نفسه. وليسمح لى الزملاء بتقديم الملاحظات والأفكار التالية:

١- إن الموهبة الحقيقية تفرض نفسها على حياتنا الثقافية مهما حوصرت ومهما كانت بعيدة فى أقصى الكفور والنجوع. والأمثلة على ذلك عديدة، نذكر منها على الأقل محمد عفيفى مطر الذى برز كشاعر كبير من شعراء الوطن وهو مقيم بأحد الأقاليم (قبل انتقاله الجزئى للقاهرة منذ سنوات قليلة)، والشرنوبى أحد الشعراء البارزين فى جماعة أبو للو، وأنور المعداوى ومحمد الشهاوى وجار النبى الحلو ومحمد المخزنجى ويوسف أبورية وصلاح اللقانى وفاروق خلف وطاهر البرنبالى وغيرهم كثيرون. كل هؤلاء لا ينظر إليهم أحد باعتبارهم كتاب أقاليم، بل باعتبارهم أدباء وشعراء مصر كلها.

ولن أقول، بالطبع، أن معظم المقيمين بالقاهرة حالياً، ممن يسمون أدباء العاصمة، هم أساساً من أصول إقليمية، وكلهم- بمعنى من المعانى- أدباء أقاليم: بدءاً من أحمد عبد المعطى حجازى حتى ياسر الزيات فى الشعر، وبدءاً من يوسف ادريس حتى ابراهيم فهمى فى القصة.

٢- إن الأديب، المقيم بإقليم، الموهوب المتميز، لن يمنعه من البروز والصدارة أنه مقيم بإقليم لمجرد أنه مقيم بإقليم، كما إن الأديب، المقيم بالقاهرة، الضعيف غير الموهوب، لن يجعله بارزا ومتفوقا ومتميزا كونه مقيما بالقاهرة لمجرد أنه مقيم بالقاهرة. ففى العاصمة، أيضا، أدباء ربع موهوبين، ولم يصبحوا أعلاما مبرزين لمجرد أنهم يقيمون بالعاصمة. لاتصنع القاهرة شيئا لفقير الموهبة ولاتمنع الأقاليم شيئاً من خصيب الموهبة.

طبعاً، لايدخل حسبتى، هنا، الأدباء أرباع الموهوبين الذين يسيطرون على منابر إعلامية أو مواقع ثقافية فى القاهرة، أو يروجون وينتشرون ملء الأسماع والأبصار برغم فقر موهبتهم. فهؤلاء وصلوا- ويصلون- إلى هذا الذيوع والانتشار برغم فقرهم الابداعى ليس لأنهم أبناء العاصمة، وانما لأنهم انتهازيون وسطحيون ومنافقون (سواء منافقون للسلطة، أو للادارات، أو للذائقة السطحية السائدة، وللقيم الاستهلاكية المستهلكة). وهذه وسيلة يستطيع أديب الأقليم أن يستخدمها إن شاء!! رأظن أن من بين أدباء الأقاليم ناسا مماثلين فى الحظوة بأوضاع إعلامية ومكانة رائجة برغم فقرهم الإبداعى. فالمسألة هنا- وفى كل مكان وفى كل حين- ليست مسألة جغرافيا، بل هى مسألة موقف فكرى وفنى.

٣- لابد- إذن- من التخلص من هذا التصور الضار: أن أدباء العاصمة كلهم، ولمجرد كونهم أدباء العاصمة، ينعمون بخيرات الإعلام وبريق الأضواء ويرفلون فى نعيم الشهرة والذيوع. فهذا التصور المنحرف يتناسى أن بعض أدباء القاهرة يعانون من تضييق واضطهاد وعزل وإبعاد (وحبس أحيانا) لأسباب عديدة، بعضها يعود للموقف الفنى وبعضها يعود للموقف السياسى. كما يتناسى أن الكثيرين من أدباء العاصمة لم يصدر لهم ديوان أو كتاب عن أى دار من دور النشر الرسمية، بل أصدروا أعمالهم- المناوئة فنيا أو فكريا- بقروشهم القليلة. ببساطة أقول: إن تحويل القضية إلى جغرافيا، يزيف جوهرها السياسى الفكرى! والاستسلام للنظر إليها باعتبارها مسألة جغرافية هو، فى الواقع، انصياع لمفهوم مغرض يراد له أن يشاع بيننا، او انصياع لمفهوم قاصر، فى أحسن حال.

٤- لقد وصل الشعور بالاضطهاد بسبب

الاقليمية بأدباء الأقاليم إلى درجة غير صحية وغير سوية. فصاروا يرون كل أمر على أنه: قاهرة وأقاليم. وصار البعض منهم ينظر إلى أدباء القاهرة نظرته إلى مغتصب بغير موهبة لحقة هو الموهوب المغمور فى أقاصى القرى. وصار البعض الآخر لايرى فى أدباء القاهرة إلا أناسا متعالين سلطويين (يمثلون السلطة السياسية أو السلطة الإدارية أو السلطة الاعلامية أو السلطة الأدبية)، أو باعتبارهم سياحاً يجيئون إلى مؤتمرات الأقاليم لشراء بضائع البلد المضيف ويعودون بالهدايا لأهلهم فى العاصمة (كما ورد فى قول جميل محمود عبد الرحمن: إن الاحتكاك بين أدباء العاصمة وأدباء مصر فى الأقاليم ضرورى، بشرط ألا يعتبر أدباء القاهرة أن الرحلة للأقاليم نوع من الوجاهة وفرصة لشرآء المنتجات البيئية فى الإقليم الذى يزورونه»

٥- أخشى أن أقول إن الكثيرين من أدباء الأقاليم قد وجدوا فى التفسير الجغرافى لمشكلتهم غطاءً ملائماً لتغييب أو ستر التفسير الإبداعى الفنى. وأكاد أعتقد أن الفنان الموهوب منهم لاينظر إلى الأمر بهذا المنظور الجغرافى، ولايفسر اضطهاده بسبب بعده عن العاصمة، ولايرى نفسه أصلا أديبا أقليميا. وهذا النوع من الأدباء هو الذى لايتذرع بالمسألة الجغرافية لإخفاء ضعفه الفنى أو تقليديته الأدبية أو عدم اجترائه على اختراق آفاق فنية جديدة.. وهو الذى يملك الشجاعة لأن يقول إن المشكلة «إبداعية» وليست «أقاليمية»، وهذا ما أكده قول القاص المصرى «الأقاليمى» الموهوب، جار النبى الحلو، الذى يقيم بالمحلة ويكتب لمصر:

«وحين ننظر إلى المشكلة المسماة (أزمة النشر) والتى يدعى البعض أنه يعانى منها، وهى الأزمة الشائعة على ألسنة بعض أدباء الأقاليم وبعض الشبان، نجدها أسهل الطرق التى اختاروها ليعلقوا عليها كل أزماتهم الفكرية والفنية والابداعية. وأرى أن العكس هو الصحيح. فالمشكلة مشكلة إبداع» (راجع الصفحات الأخيرة من دفتر بحوث المؤتمر).

ويزيد من استشراء هذا المفهوم غير الصحى فى نفوس أدباء الأقاليم، أن كثيرين ممن يعتقدون أن المسألة مسألة ابداع مسألة أقاليم، لايقولون ذلك صراحة وفى علن مقيد للجميع، بل إنهم يخضعون لإرهاب أخلاقى وأدبى هو «الإرهاب الإقليمى»، ويضطرون إلى مناقشة القضايا فى أغلب الأحيان من أرضية التناقض المزعوم (القاهرة الأقاليم)، بل ويلجأون أحيانا إلى تبرير مواقفهم والدفاع عن حبهم الجم للأدب الإقليمى المغبون!

فى مثل هذا المناخ، وصل هذا الشعور غير السوى ببعض أدباء الأقاليم إلى درجة مؤسية، حتى أن احدهم قال فى معرض كلامه أنهم يحاربون على جبهات كثيرة ليست القاهرة إلا واحدة منها!! هم- إذن- فى حرب مع القاهرة. وينظرون إلى أدبائها باعتبارهم غزاة محتلين قدموا ليأكلوا اللقمتهم فى عقر دارهم (أى فى المؤتمر الذى يخصهم كل عام) بعد أن ألكلوها من قبل فى العاصمة! حتى أن بعضهم ثار- فى الأمسية الشعرية- على الشاعر فؤاد قاعود، وهو يلقى أشعاره، مطالبين إياه بالكف عن الالقاء والنزول عن المنصة لكى يلقواهم: ألم يكفه أن عنده مجلة يكتب فيها مايريد، حتى جاء يزاحمنا فى مؤتمرنا، المتنفس الوحيد بتاعنا!!

٦- يتعين علينا، إذن، أن نرى الأمر فى شمول لا فى تجزؤ أى أن ننظر إلى قضايا ومشاكل الأدب المصرى باعتبارها قضايا ومشاكل الأدب المصرى كله، لا أدب الأقاليم وحده. فما تعانيه الحياة الأدبية المصرية كثير: من افتقار للحرية الحقة والديمقراطية فى الرأى والإبداع، والحجر على بعض التيارات دون الأخرى، وضمور الحركة النقدية مع تفشى النقد الصحفى الاعلامى، وضمور بعض أطراف الحركة الأبداعية، والافتقار إلى حياة أدبية حية تنضج الأصيل وتحرق المزيف، وتضييق على النشر بالنسبة للشبان والاتجاهات الجديدة، ومركزية القاهرة فى الخدمة الثقافية والفنية والمعرفية وحرمان بعض الأقاليم منها، وتمثيل بعض أدباء الإدارات الثقافية فى بعض المهرجانات الخارجية بمايسىء للأدب المصرى، وانتقاد تنظيم ديمقراطى يضم الأدباء ويدافع عن حقوقهم المهنية والفكرية والابداعية. وغير ذلك كثير كبير.

إن هذا التعامل الشامل مع القضية ومع سبل الخروج من مشاكلها، سيجعلنا نرى الأمر فى سياقه الصحى والصحيح، وسيجعلنا- حتى- نرى مشكلة «أدب الأقاليم» فى إطارها السليم، باعتبارها واحدة من قضايا هذه الحياة الأدبية المصرية، وجزءا لا يتجزأ منها، وليست موضوعة فى مواجهتها، كما

هو الحال حالياً.

٧- ويخيل إلى أن استغراق أدباء الأقاليم- وكل من يرى الأمر على هذا النحو الجغرافي- هو استجابة غير واعية لخطة مجهولة مغرضة، تهدف إلى تصفية القضيتين معا: قضية الحياة الأدبية المصرية من ناحية، وقضية أدب وأدباء الأقاليم، من ناحية ثانية.

من الناحية الأولى، فإن استمرار ممارسة الأمر على هذا النحو الجغرافي (أدب الأقاليم) سيفسد دائما إمكانية تحقيق «مؤتمر عام بأدباء المصريين كافة» يكون بمثابة جمعية عمومية لأدباء مصر جميعا ومؤسستهم الحقيقية، تناقش أوضاع الأدب المصري، وتكون جمعيته العمومية هي المرجعية الوحيدة لهم. إن مثل هذا المؤتمر سيمثل بالطبع خطراً على جهات عديدة، ولهذا فإن صيغة مؤتمر «أدباء مصر في الأقاليم»- وبالتناحرية التي تتم به عادةً- تظل صيغة ملائمة لإفساد هذه الامكانية الخطيرة.

ومن الناحية الثانية، فان «مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم» يؤدي لهذه الخطة المجهولة دوراً مرسوماً هو «تحجيم» قضية أدباء الأقاليم، بجعلها «قضية ريفية» بعد عزلها عن طابعها السياسي، ويجعلها موسماً سنوياً لناس يشعرون بالغبن، فيذهب إليهم كل عام بعض الأدباء والنقاد والمسئولين، ليقولوا لهم: أنتم الخير والبركة وأنتم الأصل والأصالة ونحن بدونكم لاشيء. فيرضى هؤلاء المغبونون ويتصفّى قلقهم، ويقضون بضعة أيام يكونون فيها هم أصحاب العرس والقضية والمكان، وتمنح لهم بعض المكاسب كمجلة أو برنامج أو ندوة أو زيادة في ميزانية، وتصور لهم مشاكلهم على أنها ظلم يقع عليهم من أهل الحظوة بالقاهرة، لاعلى أنها جزء من السياسات الثقافية الرسمية التي تعادي الثقافة التقدمية وتناهض الفكر وتسجن الرأي المخالف (كسجن طاهر البرنبالي أحد أعضاء هذا المؤتمر نفسه طوال الدورات الأربع الماضية، بدون أن ينجح المؤتمر الراهن في إصدار توصية صريحة بالإفراج عنه)، وتزري بأي تجديد في الفن أو الفكر (سواء كان ذلك صادراً من الإقليم أو من العاصمة)!. ثم تصدر- في آخر هذا الحجر الصحي- توصيات لا تنفذ، أو ينفذ الجانب الشكلي والجزئي منها، ليظل مفتقداً التأثير الجذري في الحياة الأدبية المصرية، ومفتقدا الثقل الفكري السياسي، لغياب الأدباء المصريين الكبار المؤثرين لأنهم أدباء الهاقرة، ولامكان لهم في هذا المؤتمر العازل المعزول!

وهكذا تصفّى القضية من الجانبين.

٨- إنني أدعو جميع الأدباء إلى مراجعة شاملة لمسألة مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، بهذا الشكل وبهذه الطبيعة التي يتم بها. ولتتجه دعوتنا جميعا إلى مؤتمر لأدباء مصر كلها، يكون هو صاحب الولاية الشرعية على الأدباء والأدب، عبر جمعيته العمومية، لعلاج أزمات الأدب المصري بأسره (بما فيها مشاكل الأدب في الأقاليم). أما النعرات الجغرافية الجزئية، مثل مؤتمر أدباء الأقاليم، أو اتحاد أدباء الأقاليم (كما أثير في المؤتمر الرابع) فهي نعرات مخرّبة ومنزلقات خطرة، تنجرّ إليها بوعي أو بدون وعي.

توصيات وطنية ديمقراطية

نعود، في النهاية، إلى آخر وقائع المؤتمر، حيث صدرت عنه جملة من التوصيات الجيدة. كان من أهمها: رفض التطبيع الثقافي مع اسرائيل، ورفض توطين المهاجرين اليهود، وإطلاق سجناء الرأي المحبوسين بسبب الفكر أو الأدب، ومقاومة الردة السلفية في الفكر والثقافة والإفراج عن الكتب المصادرة لأسباب سياسية أو دينية، وإلغاء القانون ٣٢ لسنة ٦٥ بخصوص تبعية الجمعيات الثقافية لوزارة الشئون الاجتماعية وتحويل تبعيتها إلى وزارة الثقافة.

وهي توصيات أكدت- للمرة المليون- الحس الوطني والديمقراطي الأصيل لدى الأدباء.

أما جهد محافظة أسوان (اللواء قدري عثمان ومعاونوه) ومديرية الثقافة (حسن فخر الدين وزملاؤه) وادارة المؤتمر وأمانته (حسين مهران ومحمد السيد عيد ومعاونوهما) لإخراج المؤتمر في صورة طيبة، فهو فوق كل ثناء.

وكانت أسوان عروس النيل، ومعبد فيلة يحمل التاريخ إلى القلب، والسد العالي يتكلم بلسان ناصري، وصورة السادات تغتصب نصب الصداقة المصرية السوفيتية عنوة وبلطجة.

رسالة الاسماعلية من ك.ر:

مهرجان الافلام التسجيلية الثالث عشر.

المستقبل لسينما الشباب

فى مدينة الاسماعيلية الجميلة، الهادئة، المبهجة، أقيم المهرجان السنوى الذى يعد عيدا للسينمائيين التسجيليين.. ففيه تخرج الأفلام المضطهدة، التى لاتجد فرصة للعرض، ومن علبها الصفيح، ربما لأول وآخر مرة، لتتعرض للضوء، ويراها الجمهور.. ثم تعود لتستقر وسط غبار النسيان.. اللهم الا اذا حصل هذا الفيلم أو ذاك، على جائزة كبيرة.

فى هذا العيد.. خيم الوجوم على الأفتتاح، وعندما أعلنت النتائج فى الختام، والتى تضمنت حجب معظم الجوائز الكبرى، ازدادت كثافة الوجوم على وجوه المتسابقين، فيما عدا طلبة المعهد العالى للسينما، الذين قدموا أفلاما قصيرة متوهجة، وعدد قليل من التسجيليين الذين حصلوا على جوائز ثانوية.

بعد كلمات الإفتتاح الموجزة، وزرعت مادليات وشهادات.. تكريما لبعض وجوه السينما الروائية: مديحة يسرى، محسن سرحان، كمال الشناوى.. وقال أكثر من واحد: لماذا لم يتم تكريم أحد رواد السينما التسجيلية فى مهرجانهم. وهل يحتاج فرسان الأفلام الروائية الى مزيد من الأضواء والتسجيل؟.. وعلق أحد النابهين على هذا التساؤل بقوله: إن حضور هؤلاء النجوم يمنح المهرجان حيوية وجماهيرية، يعود بالفائدة على السينما التسجيلية التى تفتقر الى الشعبية.. وهو كلام صحيح فى مجمله، فالافلام القصيرة التى عرضت فى المقاهى والمدراس، خلال أيام المهرجان، فى الاسماعيلية، وجدت جمهورا كبيرا، بفضل النجوم الذين اداروا المناقشات، مع المتفرجين، حول الافلام والسينما بشكل عام.

أما عن سبب وجوم الأفتتاح فيرجع الى الفيلمين الرديئين اللذين إستهل بهما المهرجان عروضه،

الأول: «أبو الهول» لناجى رياض- ٤٠ دقيقة- والثانى «القطار» لسامى السلامونى- ٤٠ دقيقة- وقد نفذ «أبو الهول» بناء على تعليمات من وزير الثقافة، فاروق حسنى، الذى تعرض لهجوم شديد بسبب إهمال ترميم التمثال العظيم من جهة، ومشروعاته السياحية حول هضبة الهرم من جهة أخرى.. جاء الفيلم كدفاع عن جهود الوزارة فى الحفاظ على الأثر التاريخى، حاملا معه وجهة نظر كبار المسئولين بمصلحة الآثار، مهملا وجهات النظر الأخرى، فبدا الفيلم سلطويا، ورسميا، اعلاميا، اعلانيا وبالرغم من جمال التصوير إلا أنه يحمل

نجحت المخرجة بحميمية، أن تقدم روح نجيب محفوظ، على نحو بسيط، عميق، فحق لها أن تفوز بتقدير رفيع بالنسبة لفرعها.

بالنسبة لافلام التحريك، والتى لم تتقدم كثيرا فى مصر، قدمت المخرجة ليلى مكين، بالرسوم الكارتونية، عملا تربويا ،أخلاقيا، لطيفا، عن طائر صغير يترك عشه ليندفع بعيدا ليواجة الأخطار، ويعود مرة أخرى ليجد الأمن تحت جناحى أمه.. إتسم الفيلم بخيال منطلق وتنفيذ موفق، فحصلت على جائزة ذهبية فى فرعها.

واذا كان «ماما» من الافلام النموذجية للأطفال، فان فرع «افلام الأطفال» نفسه، لم يجد ذلك العمل الذى يستحق جائزة ذهبية... وأثار فيلم «لعب عيال» لنبيهة لطفى، الفائز بالجائزة الفضية، سؤالا هاما: أفلام الاطفال.. عن الأطفال أم موجهة للأطفال؟

وسبب إثارة السؤال أن «لعب عيال» يقترب فعلا من عالم الأطفال ببراءة العابهم المبهجة حيث خيالهم المنطلق، ولكنه لايتحدث أو يتوجه الى الأطفال، بل يتوجه الى الكبار، حتى أن اسمه فى البداية كان «دع الأطفال يلعبون».. الأمر الذى جعل البعض يطالب بوضع الفيلم ضمن أفلام المجتمع» إبعاده عن دائرة فرع «أفلام الأطفال» بالرغم من أن الأطفال هم الذين يقومون ببطولته.. لكن الفيلم، ظل فى خانة أفلام الأطفال وبالتالى لم يكن له أن يفوز الا بالجائزة الفضية.

وفى كواليس لجنة التحكيم، أثار فيلم «القنطرة شرق» لعبد اللطيف عمر- ٤٠ دقيقة- خلافات بالغة الشدة، كادت تهدد بانفجار التحكيم وإنسحاب البعض.. وإمتدت المناقشات، بل والمنازعات، حول الفيلم لعدة ساعات، حصل فى نهايتها على الجائزة الفضية لافلام المجتمع، بعد أن شاهدته اللجنة مرة أخرى، مع جمهور مدينة القنطرة التى يدور الفيلم حولها.

بجرأة يقدم «القنطرة» تلك المدينة الشهيرة، التى تعد درعاً من دروع القناة، والتى دارت فيها أشرس المعارك مع القوات الاسرائيلية، فى حروب ١٩٥٦، ١٩٦٧و ١٩٧٣.

المدينة المقابلة للاسماعلية، والتى تحدثت الجرائد طويلا عن المشروعات العمرانية المقامة عليها، تظهر الكثير من سمات أسوأ تقاليد السينما التسجيلية المصرية.

أما فيلم «القطار» ، أو «القطار الطائش»،كما أسماه البعض، فهو رحلة طويلة، مملة، سقيمه، يتسكع فيها القطار عند عشرات المحطات، من القاهرة حتى مشارف مرسى مطروح، ومن القاهرة حتى أسوان. ولايخلو الفيلم من بعض المشاهد التى تبرز الفوارق الواسعة، داخل القطار، بين راكبى عربات النوم الأنيقة، المرفهة من ناحية، والنائمين فى ممرات العربات المهشمة النوافذ والأبواب، فى الدرجات الشعبية.. لكن تكرار هذه المشاهد، بإصرار ، أصبح عبئا على الفيلم المترهل، الذى لم يكن يستحق أكثر من عشر دقائق.. والطريف أن مخرج الفيلم، سامى السلامونى، عندما شاهد عمله مع الجمهور، استرد قواه النقدية، وأدرك ما ينطوى عليه فيلمه من ثرثرة ومآخذ وعيوب، فلم يحاول الدفاع عنه.. وعلق على نتائج التحكيم التى أخرجت فيلمه من دائرة التنافس بقوله: لقد كنت أعتقد أنى سأحصل على جائزة أسوأ فيلم، ولكن فيلم «أبو الهول» منع عنى.. هذا الشرف!

عرض فى المهرجان، ٢٢ فيلما، فضلا عن ٦ أفلام من أفلام طلبة معهد السينما، وهو عدد قليل جدا، اذا ماقيس بعدد أفلام العام الماضى والتى تجاوزت السبعين فيلما.. والمفارقة هنا ليست «كمية» فحسب، بل «كيفية» أيضا، فمستوى الأفلام أجبر اللجنة، المتعاطفة مع السينما التسجيلية، على حجب الجائزة الكبرى، وجائزة لجنة التحكيم، والعديد من الجوائز الذهبية للفرع، مثل فرع «أفلام المجتمع» و «أفلام الأطفال» و«أفلام الفن».

عن أفلام الشخصيات فاز فيلم «حارة نجيب محفوظ» لسميحة الغنيمى بالجائزة الذهبية.. والحق أن حديث الروائى الحبيب، الآسر، بعبق حكمته، أضفى على الفيلم، سحرا خاصا، وبالتحديد، عندما تكلم بدفئ عن حرمه، شريكة مشواره الخصب الطويل، ثم كلامه الشجاع عن الموت- أطال الله عمره- الذى أصبح يألفه، ولا يخاف منه.. ثم، فى نهاية الفيلم، تعبيره العاشق عن مصر حيث يقول» إنها المولد والمنشأ والحياة والمعاش، وأتمنى ألا أخرج منها إلا مطروداً أو منفياً.. ومن ذا يستطيع أن يطردك أو ينفيك ياعم نجيب؟

هنا على حقيقتها كمدينة منسية، تعانى من الفقر الشديد، والتخلف، والاهمال، ندرة الخدمات، وتطوف الكاميرا، مرارا، على بيوتها التى لاتزال مهدمه، بالرغم من أنها حررت بالدم والنار، عام ١٩٧٣، ومقابر الشهداء المتصدعة، والمستشفى الوحيد، الصغير، البالغ القذارة، والمدرسة المهشمة الأثاث، والسكان المنسيين، الذين يتابعون على ورق الجرائد فقط، الانجازات التى تتم من أجلهم.

وعندما عرض الفيلم على جمهور القنطرة شرق، فى قاعدة أقرب الى «الجراج» قال أكثر من واحد أن الفيلم يقدم صورة وردية عن مدينتهم! وأنهم أكثر تعاسة من الصورة التى يظهرون بها على الشاشة.

لكن الفيلم، من الناحية الفنية يفتقر الى التماسك، والكثير من المشاهد مرتبكة التصوير، تتكرر كثيرا، وقال أحد المحكمين: حتى متى نداری التهافت الفنى تحت عباءة شرف الموضوع.. وطالب بالاكتفاء بمنح الفيلم جائزة برونزية فقط، ورفضه تماما منح الفيلم جائزة ذهبية، فكانت النتيجة الوسط هى أن يحصل الفيلم على الفضية.

وعن جدارة، فاز فيلم «إيجيليكا تذكرونى» لمحسن صبرى، بجائزة سعد نديم للعمل الأول.. و«ايجيليكا» تعنى أرض النوبة.. والفيلم عنها، وعن الحنين الى أيامها الخوالى، وهو، بمتابعته للعادات والتقاليد التى لاتزال تمارس فى الأرض الجديدة التى رحل اليها النوبيون، وبالاغنية العذبة التى تعبر عن الأشواق للماضى، يعد مرثية لعالم قديم لاتزال آثاره كامنة فى الأرواح.. لقد لمس الفيلم شغاف قلب الجميع.

وبعيدا عن أفلام المسابقة، تأتى أفلام طلبة معهد السينما كدفقه أمل تنبض بوعود هائلة.. رؤية شابة تشعرك بقوة حضورة ثورة الحجارة، من خلال «التقطيع» على لوحات تشكيلية إختارها عادل يحيى بمهارة من معرض «بينالى» أقيم مؤخرا بالقاهرة.

وبأسلوب تعبيرى حر، يتابع «اليكم حالة الطقس» لتفريد العصفورى، المسافة الواسعة بين البيانات الأعلامية الرسمية والحقيقية المعاشة، فبينما يتحدث المذياع عن استقرار الجو ترى العواصف، حين تكتب الجرائد عن الأمن تشهد حادث قتل، وهاهى صفحة الجريدة تلقى فى المرحاض- بعد استخدامها الأستخدام الواجب- بينما «السيفون» مرتبط بالراديو!

فى الساعات الأخيرة من المهرجان، كانت لجنة التحكيم منهكة، فمعظمها من الكهول والعواجيز، وبينما كمان الضيق باديا على وجه من لم يفوزوا، انطلقت أغنيات شباب معهد السينما الآملة، فبددت، بحيوتها، ودفئها، برودة المكان.

فى العدد القادم من أدب ونقد (٥٨)

مقالات: د. رفعت السعيد/ د. نصر حامد أبو زيد/ د. صبرى حافظ

قصائد: محمد سليمان/ سمير عبد الباقى/ السماح عبد الله الأنور

محمد الغيطى/ طاهر البرنبالى/مصطفى الجارحى

قصص: شوقى فهيم/ محمود الوردانى/ جميل حتمل/ محمد جبريل

حوار: مع مهران السيد وقصيدة جديدة

غناء

جيش التوشيح

ابراهيم داود

على مدى شهر قدمت فرقة جيش التوشيح تجربتها الفريدة ضمن برنامج وكالة الغورى «الرمضانى» الناجح

والحديث عن هذه الفرقة يعنى- فى المقام الاول- الحديث عن اثنين حاولا باخلاص تقديم فن راق فى ظروف منحطة

محمد جاد الرب وحسن الموجى وجهان مشرقان ظهرا من كواليس الحياة الثقافية ليقدما مثالا فذاً لجدوى حياتيهما. الشاعر محمد جاد هذا الحضور العارم- رغم فشله الكلوى- يكتب قصائد وأغانى للحياة والحب والأمل.. يكتب بمنطقه الأخاذ، بدهشة الاطفال، بوجد المتصوفة. له قاموسه الخاص وايقاعاته الخاصة وبساطته المتوهجة. تحس أن كلماته مقطوفة للتو من شجر الكلام. ومحمد جاد أحد رموز الستينات عاش ملء قلوب جيله ولم يبرح ابتسامته العريضة ولم يهجر أحلامه البسيطة رغم انكسار كل الاحلام الكبيرة..

يعود وفى يده غنوة.. يعلم انها قادرة على مواجهة هذا العالم الملىء بالارقام والبالونات

أما حسن الموجى «بابا حسن» هو أحد أبناء الشيخ زكريا أحمد صاحب الحس المصرى الخالص فى الموسيقى الشرقية، وصديق درب الشيخ امام ونجم، وهو كتلة من الدفء الذى لايمكن التعبير عنه. يتميز بالعفوية والبساطة المحكمة، والشغف الجميل فى التعامل مع الجملة الموسيقية القريبة والخفيفة الى الروح.. له مع مقام «الصبا» علاقة حميمة. لم لا؟ والصبا وجيرانه «مجموعة الحزن والشجن» السماء التى تستطيع أن تظلل مساحات الحزن والمرارة التى تحوم داخلنا لتظل عالقة فى الأذان.. نرتلها فى لحظات الملل التى(تمتد) وفى لحظات النشوة (القليلة)

يلتقى الرجلان على أمل تقديم أغنية مغايرة بعيدة عن سوق الأغنية المنتشرة، قريبة إلى فطرة الغناء وعفوية الغناء وشهوة الغناء

فيقدم جيش التوشيح بصوت «سعيد عبيد»- صاحب الفضل الاكبر فى جمع الشمل- أكثر من عشرين لحنا خالصاً لحسن الموجى من تأليف محمد جاد.

مصر بعيون الحرافيش

عرض: شريف فتحى

ليس بالضرورة ان يكون الكاتب الصحفى محمود السعدنى أحد حرافيش نجيب محفوظ.. فالاهم انه احد حرافيش مصر.. ومن هنا انطلق بقلمه الساخر.. وب«صياعة» اسلوبه الصحفى ليقدم لنا كتابه الصغير والجميل (مصر من تانى) والذى صدر مؤخرا عن كتاب اليوم..

والكتاب بحق كان مفاجأة لانه ساهم فى وضع النقاط فوق الحروف فى بعض المساحات المشوهة فى تاريخ مصر دون فلسفة او إدعاء بل على العكس تماماً فلقد اجتهد الكاتب فى ان يقدم لنا رؤيته الشاملة والموجزة لتاريخ مصر بداية من عصر عمرو بن العاص ومروراً بالامويين والفاطميين ثم الايوبيين والمماليك وماتلاها فى فترات زمنية شهدت الغزو العثمانى والحملة الفرنسية ودخول الانجليز مصر وحتى «هوجة» عرابى وثورة ١٩١٩.. ونهاية بثورة ١٩٥٢ وتولى الضباط الاحرار السلطه..

قام السعدنى - على حد وصفه- بعملية «جرد» للتاريخ.. فانتقى الاخبار القديمة وصاغها باسلوب بسيط ليحكى لنا حكاية شعب مصر.. كيف قاوم.. ومتى استسلم.. واين وصل فى معركة التى استمرت مئات السنين مع الملوك والامراء والسلاطين..

لم يجلس السعدنى على مقعد وثير ليحدثنا عن تاريخ مصر.. ولم ينفخ دخان غليونه فى وجهنا وهو يطلب منا التركيز على فترة زمنية معينه واهمال فترة أخرى.. بل نزل الينا.. وجلس بيننا.. لينقل لنا رؤيتة لتاريخ مصر.. وهى رؤية تنبع من ثقافته واحساسه بالشارع.. فكانت كلماته حيه.. تفيض بمرارة التجربة وسخرية ابن البلد..

ان كتابة التاريخ مسألة معقدة وتحمل فى طياتها مسئولية كبيرة.. ولكن ماييز هذا الكتاب انه يعيد النظر فى تاريخ الشعب المصرى بموضوعيه وبساطه وبعيدا عن مايسميهم السعدنى بال «حنجورى» وهم أئمة التعصب الفكرى والايديولوجى..

لذلك ارتكز محور الكتاب على اسلوب السرد القصصى الاقرب الى الحكاية الشعبية.. وفى هذا السياق تحددت معالم الشخصيات من ملوك وسلاطين الى صياع ومتشردين فى قالب من «الحدوته» التى تتضمن تمهيداً للمعلومة ثم شرحاً لها.. وكأن الكاتب باسلوبه الشيق يقودنا عبر طرقات التاريخ فيضع علامة عند كل منعطف كمؤشر يلقى الضوء على اسباب ونتائج التحولات التى شهدناها على مدار آلاف السنين..

يقول السعدنى فى مقدمه كتابه: (لكى يكون الانسان انساناً بحق.. فينبغى ان يعرف تاريخه بلا تزويق او رتوش! ولعل ذلك هو السبب الذى جعل منا نحن العرب اقل مرتبة من بعض الناس، فالانجليز مثلاً يعرفون تاريخهم بالضبط، ويعرفون خباياه بالتحديد ولكن تاريخ العرب فى مجمله يقف عند خبر ان كل السلاطين فى غاية العدل وكل الامراء فى غاية الادب وكل الحكام على حق وكل الشعب فى منتهى الوقاحة والاجرام!)... فى هذا المنظور.. ارتدى السعدنى «الجلابية» وجلس فى المقاهى.. وتسكع فى الشوراع ليخرج بعدها فى طابور اساتذة التاريخ «الافندية» ليعكس لنا نظرته للتاريخ بعيون العمال والفلاحين.. الجنود والمشقفين .. الشحاتين والمتسولين.. الأرزقية والصعاليك.. فطوبى لهم جميعاً.. وطوبى للسعدنى.....

تشريح "لويس عوض"

لامبالغة فى القول بأن الجزء الأول من مذكرات الدكتور «لويس عوض»- الذى صدر بعنوان «أوراق العمر: سنوات التكوين» -هو أول سيرة ذاتية فى أدبنا العربى، الذى أحاطت به أسوار المحرمات الاجتماعية، ومحارق المحرمات الثقافية، ومشانق المحرمات السياسية، فجعلته أقل حرية، وأقل شجاعة، وحالت بينه وبين ملامسة موضوعه الأساسى: الانسان. وحرمتنا- بذلك- من أن. نعرف أنفسنا كما هى، لا كما نحب أن يعرفها الناس..

فى «سنوات التكوين» يتحول «لويس حنا عوض»- المولود فى قرية شارونة بمحافظة المنيا فى ديسمبر ١٩١٤- إلى حالة معملية نموذجية، تعتلى بارادتها الحرّة منضدة التشريح ليتولى الدكتور «لويس عوض»- الكاتب والمفكر وأستاذ الأدب الانجليزى- تشريحها أمام أعيننا جميعا، لايخفى شيئاً، ولا يخجل من شئ، إذ لاخفاء- ولاحياء- فى العلم..

ثم انه لايترك شيئاً أوشلوا، يمر مبضعه عليه، دون أن يتوقف عنده، ليحلله ويفسره، فهو حريص على أن يربط، بين جسده وروحه- الممددتين على منضدة التشريح- وبين بيئته الاجتماعية ووسطه الثقافى، إذ هو يعتقد- عن حق- أنهما عنصران أساسيان فى التكوين النفسى لأى فرد، وهو يستعين فى هذا التحليل بطائفة كبيرة من العلوم- أمدته بها ثقافته الموسوعية- لاتبدأ بالباترونيميا (الأنساب) ولا تكتفى بالسيسيولوجيا، والديموجرافيا، والاقتصاد، ولاتتوقف عند الفولكلور، أو التاريخ..

وهكذا ماتكاد عيناك تدلفان إلى صفحات هذا الكتاب العذب، المعذِّب، حتى تكتشف أن الممدد على مائدة التشريح أمامك، ليس هو «لويس حنا عوض» وحده، بل أن المنضدة تزدحم بانماط لا حصر لها من البشر والاماكن والازمان: فيها أبوه وأمه وعماته وخالاته و واخوته وقريته، واساتذته واصدقاؤه وكتبه وطائفته وطبقته الاجتماعية، ولأنه ليس رجلاً فوق الزمان والمكان، فسوف تلامس الوطن الذى انجبه بكل ماكان يضطرم به فى تلك السنوات- التى تقع بين بداية الحرب العالمية الاولى، ونهاية الحرب العالمية الثانية،- من أحلام بلا حصر وأحزان بلا عدد!

أما الذى يبقى لك بعد أن تطوى آخر صفحة من هذا الكتاب، فهو اليقين بأن سيرة مثل هذه، لايمكن أن يكتبها إلا كاتب مثل لويس عوض، إذ وهو واحد من قلائل عاشوا رمزاً على جسارة المفكرين المصريين والعرب..

ويبقى لك بعد ذلك الأمل فى أن يستكمل «د. لويس عوض» مابقى من فصول هذه السيرة الشجية، للمواطن «لويس حنا عوض»!..

صلاح عيسى

دار الفتى العربي

صور الحياة على جانبي الأسلاك

أن تكون هنا

مشاهدات من قلب الانتفاضة

كتاب مصور عن المشاهدات اليومية للانتفاضة في مخيمات غزة .



إعداد : امتياز دياب

١٩٨٩

وطني على مرمى حجر

مخيم فلسطيني في مصر

كتاب مصور عن الحياة اليومية لمخيم فلسطيني في رفح المصرية .



إعداد وتصوير : رندا شعث

١٩٨٩

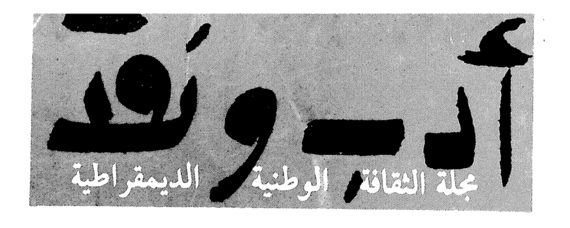


دار الفتى العربي

٩ ش مديرية التحرير ، جاردن سيتي ، القاهرة - تلفون : ٣٥٥٠٥٦٤ -

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

طبع بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
• إخوان مورفيل ساطا •



فرح أنطون
الاشتراكي الرومانسي

الإرهاب
بحثاً عن علمانية جديدة

عبد المحسن طه بدر
الحنبلي الذي صار ضميراً

إنجي أفلاطون
آخر حوار قبل الرحيل

٥٨

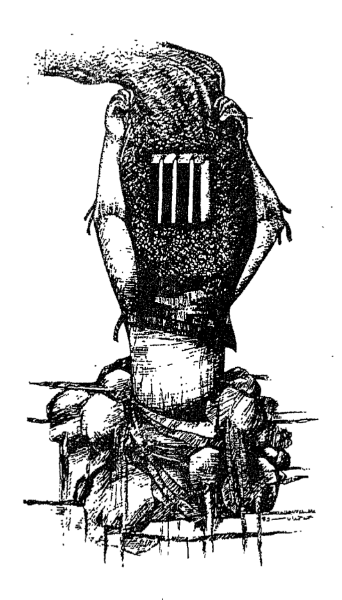
يونيو ١٩٩٠

احمد اللباد


يونيو - العدد الرابع
اليسار
راية المستضعفين في الأرض
● شبكة علاقات سرية بين الحزب الوطني وجماعات التطرف
● الحالة ج في الاسواق
● عرب ١٩٤٨ في اسرائيل ضحايا هجرة اليهود السوفييت
● الأقباط : من حقوق المواطنة إلى المطالبة بحق الحياة .!
● دستورية البرلمان وشرعية الحكم !
● جناية المثقفين على القطاع العام .
رسائل وتقارير من : الجزائر / اليمن / الكويت حيفا / باريس / لندن / جنيف / موسكو .
كاريكاتير : حجازي / اللباد / عمرو سليم
واقرأ لهؤلاء : أمينة شفيق / د. جلال أمين / د. رفعت السعيد / صلاح عيسى / د. عاصم الدسوقي / د. عبدالعظيم أنيس / عبد الغفار شكر / فريدة النقاش / محمد سيد أحمد / محمود أمين العالم / د. نصر حامد ابوزيد .
١٠٠ صفحة
جنيهًا واحدًا
رئيس التحرير : حسين عبد الرازق

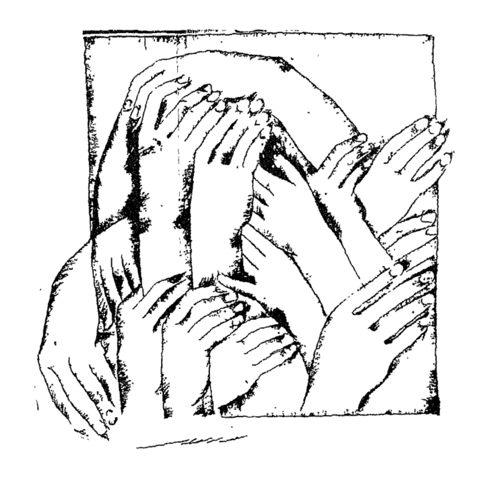
أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية / يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



السنة السابعة/ يونيو ١٩٩٠/ العدد ٥٨/ غلاف يوسف شاكر

الرسوم الداخلية: نذير نبعة ومحمد حمدان (عن الناقد)

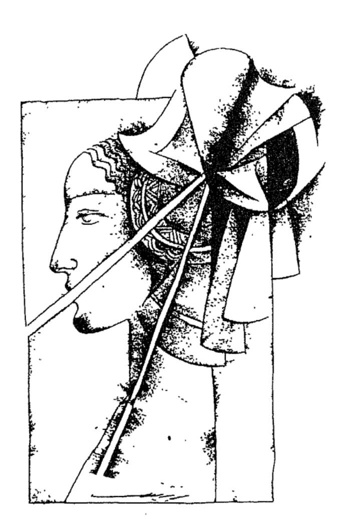


المراسلات: مجلة ادب ونقد/ ٢٣ ش عبد الخالق ثروت القاهرة/ ت ٣٩٣٩١١٤

الاشتراكات: (لمدة عام) ١٢ جنيها/ البلاد العربية ٥٠ دولار/ اوربا وامريكا ١٠٠

المقالات التى ترد للمجلة لاترد لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر

اعمال الصف والتنفيذ: صفاء سعيد/ نعمة محمد على (مجلة: اليسار)



في هذا العدد:

لؤلؤة المستحيل .. الممكن

فريدة النقاش

ألا تتشابه المعارك الفكرية فى أول القرن مع معاركنا الآن؟

لابد أن عددنا هذا سوف يثير السؤال على هذا النحو.

نعم إن المعركة التى خاضها الإشتراكى الرومانسى فرح أنطون ونفر غير قليل من المفكرين الشجعان وتمحورت فى بداية القرن حول العلمانية والعقلانية وحرية الفكر والمعتقد والضمير تتجدد الآن فى زماننا وقبل نهاية القرن بسنوات قليلة ولكن شكلها يختلف إختلافا جوهريا.

إن التطرف السلفى الرجعى يحمل السلاح الآن كأنما يتأهب لمجزرة، يقوم بين الحين والآخر بتقديم مايشابه «البروفات» لها فى هذه القرية أو تلك أو فى هذه المدينة أو تلك.

هل نمشى الى الخلف، نتقدم ولكن للوراء؟

كلا نحن نتقدم للأمام، لكن كوابح التقدم تدفع بقواه إلى مسالك جانبية وطرقات ملتوية صعبة، تماما مثلما أن عنف الجماعات السلفية التى عجزت حتى الآن عن تسجيل نصرها الفكرى الحاسم على العلمانية كما عجزت كل الفلسفات المثالية التى ولدت عبر العصور عن الانتصار على المادية، أى على الواقع- إن هذا العنف ليس دليل إنتصار بل هو دليل عجز.

أنه عنف موجه للزمن الذى يتقدم للأمام، الزمن الذى تسمه المعرفة العلمية بانجازاتها الساطعة فى كل الميادين فيزيائية كانت أو إجتماعية.

وفى هذا الزمن لايستطيع أحد مهما أوغل فى رجعيته وعزلته أن يتجاهل الدور الخلاق والمتميز للجماهير الشعبية كصانعة للتاريخ،تلك الجماهير التى تغيرت تغيرا جذريا للأفضل فى بلادنا كما فى العالم أجمع، وإن بقيت أمام المثقفين الطليعيين مهمة صعبة ماتزال: هى اكتشاف

قدراتها الكامنة فى الملابسات الجديدة.

كان «فرح أنطون» فى بداية القرن ينادى إلهة العقل طالبا منها المشورة لكى يطرق السبل التى تجعل وهج روحه الفياضة بحب العدالة والمساواة ورفض الظلم والقهر- فاعلة فى صفوفها «.. علّمينا كيف نستخرج الماس من الجموع الجاهلة...»

يعرف دعاة العنف والاستبداد والتقدم الى الخلف أن الجماهير لم تعد فى هذا العصر جاهلة كما كانت فى بداية القرن.. لقد اتسعت قاعدة التعليم رغم تدهوره، واتسعت قاعدة التنظيم رغم القيود البوليسية، وأتى النمو الرأسمالى العاصف معه بطبقة عاملة قوية ينهكها الآن سوء الحال لكنها تظل إمكانية هائلة، و شكل كل هذا جمهورا متزايدا للأدب الجديد والفكر الجديد، سوف يكون لدى زوال الجمل الاعتراضية الطويلة سندا لحرية الفكر ونمو الابداع.

بسبب هذا كله تقف الموجة الدينية السلفية المسلحة بعجزها ضد الأدب والفن والفلسفة، ضد السينما والمسرح. ويفرض سدنتها من أصحاب البترودولارات وجودهم الضحل والخانق على مسيرة الجامعات وعلى برامجها، ويتسللون خفية أو بالتواطؤ الى المنابع حيث توضع برامج التعليم ومواده، ويخوضون معركة يائسة ضد الشعر الجديد فشل العقاد بكل جبروته فى كسبها قبل ثلاثين عاما.

باختصار إن الأرض الموضوعية للعالم الجديد تتسع وإن الاختلاف فى الشكل بين معركة الامس ومعركة اليوم هو أيضا إختلاف جذرى فى المضمون فالقوى الجديدة حاملة لواء المستقبل ليست هى نفسها فى بداية القرن، لقد اتسعت قاعدتها كما تغيرت جذريا مواصفاتها النفسية والروحية بنمو قدرتها على الفعل واتساع أفق عالمها.

والرؤية العابرة السكونية وحدها تقول بغير ذلك، رغم أن الزمن هو زمن الانكسارات الكبيرة والانتصارات الشحيحة فإنه هو نفسه الزمن الذى تتجلى فيه بشكل غير مسبوق عبقرية الجماهير الواسعة فى إنتفاضة الشعب الفلسطينى.

ان شيخوخة العالم القديم هى شيخوخة مهما لمعت أسلحتها المصقولة، وإن قاطع الطريق هو قاطع الطريق وإن تزيا بثياب براقة كصاحب رسالة يمارس إرهابه الفكرى بالسلاح، ذلك الارهاب «الذى يقوم على بنية ذهنية تقوم على العنصرية والتعصب» كما يوضح ذلك الدكتور نصر أبو زيد وهو يسعى فى دراسته العميقة الى «اكتشاف الباطن الذى يقوم عليه الظاهر ولايستقيم إلابه». ويقدم فى مجمل عمله إسهامات مبدعة تؤكد الحقيقة السابقة.. أن هناك تغيرا جذريا فى المضمون يخلق تغيراته رغم الكوابح.

«.. واذا كانت سيادة تلك البنية الفكرية الارهابية ترجع الى سقوط مشروع «النهضة» بعد سلسلة الازمات التاريخية التى مر بها، فان البحث عن حل يبدأ من معرفة أسباب ذلك السقوط. لقد قامت معادلة النهضة على صيغة تلفيقية بين التراث والوافد، صيغة انبنت على أساس نفعى براجماتى بحكم الطبيعة الهشة المتهافتة لنشأة الطبقة الوسطى فى أحضان الاقطاع المحلى من جهة وفى تبعية للرأسمالية الغربية من جهة أخرى..» هكذا يرى غالى شكرى الأمر، ولأبد أن

نستخلص ان صيغة التوفيق يجب أن تسقط، ويكون علينا أن نبلور فى عصر التحولات الكبرى، ماأسماه المفكر المغربى عبد الله العروى « ، بالعقل الكونى » الذى نرى به خصوصيتنا فلاتصبح عائقا وانما قوة دافعة للأمام.

* *

كان «فرح أنطون» فى بداية القرن واضحا كل الوضوح فدعا الى منع تعليم الدين فى المدراس «وفى التعليم يجب وضع الدين جانبا، أما الدروس الدينية والمبادىء الدينية فتدرس فى المعابد والمنازل..» وحتى تكتمل رؤيته تلك اتساقا مع ضرورة تشكل هذا العقل الكونى حيث لاجنسية للعلم، إجتماعية كانت أو طبيعية، لابد أن تتخلص أجهزة الاعلام ووسائل الاتصال الجماهيرى ذات النفوذ الجبار من البرامج الدينية فى وطن يضم ديانتين كبيرتين «إنها علمانية جديدة تكون بندا فى جدول أعمال «ثورة ثقافية شاملة» هى جزء من مشروع حضارى جوهره الديمقراطية والاشتراكية..» يواصل غالى شكرى.

إن مثل هذه الثورة لاتبدأ ولاتتحقق فى الفكر وحده، انما لابد لها أن تبدأ من الأرض، من الواقع المادى، من الانقسام الوحشى فى المجتمع الذى يدفع بالجماهير البائسة إلى شعوذة السلفيين وذلك حتى تستوى الأرض التى ستحتضن حرية الفكر والعقيدة والضمير.. أى تحتضن العلمانية.

إنهما خطوتان متلازمتان توأمان: تحرير لقمة العيش وتحرير العقل.. وتمهيد التربة حتى ينمو الجديد عفيا ينال حقه من الهواء والشمس والماء. وليس المطلوب كما يؤكد الدكتور نصر أبو زيد «عزل الدين عن الحياه كما يروج المبطلون، بل المطلوب وبالحاح تصحيح دوره باعطائه فعاليته الحقة ليكون جزءا من النسيج الحى لنهضتنا وثقافتنا ومجتمعنا..»

ان العلمانية الجديدة هى طريق للخروج من عفونة السبعينات التى حولت مصر، على حد تعبير الشاعر الكبير محمد مهران السيد، إلى «أرض محروقة»، ومن الأرض المحروقة تتصاعد الآن الغازات السامة والدخان الخانق والذى لاينذر أن يتسبب فى عمى مؤقت، وهو المناخ الملائم لبروز كل هذا القبح الذى مايزال يلف حياتنا... ويؤجج فيها صراعات مشوهة عرفت المجتمعات الأوروبية شبيها لها لدى ولادة البورجوازية، حيث تطاحنت الفرق الدينية والمذاهب زمناً طويلا إلى أن إستقرت أسس العلمانية والعقلانية وحرية الفكر.

لكن معضلتنا شائكة أكثر، إذ أن هذه الصراعات تتفجر بعد أن توصلت البشرية لخلاصات واضحة وراسخة.» وبعد أن كان على السلفيين دعاة الرجوع للماضى أن يستهلكوا- وياللمفارقة- آخر ما وصل اليه العقل الكونى- الملحد فى نظرهم- وإذ يتخلق وضع مأوساوى فهم يرفضون تلك المعرفة التى أفضت للتكنولوجيا بينما يستخدمون التكنولوجيا، وحين يجدون أنفسهم وجها لوجه أمام المأزق يسارعون الى التبريرات الدينية: إن الله قد خلق هذا العقل الكونى ليسخره لسعادة المسلمين كما يقول أحد شيوخهم!!

وفى حين يتراجع التخلف فى البنية الاجتماعية نسبيا نتيجة للتطور العالمى العاصف،

يبقون عليه قائما فى البنية الذهنية، وتلك كلها علامات احتضار..

* *

من باب آخر تقودنا هذه المناقشة الفنية إلى الواقعية فى الأدب وإلى محاولات التوفيق بين الصوفية والميثولوجيا فى التراث وبين الواقع الحى، والتى برزت فى إنتاج عدد من الكتاب المسيحيين والمسلمين كانوا يهربون من أسئلة الشكل الملحة، حيث أصبحت الواقعية الجديدة تحديا يوميا، واستعصى عليهم مايسميه «نعمان عاشور» بالصدق الموضوعى فخلقوا من القديم عالما موازيا رومانسيا كاملا حكمته بالرغم منهم تلك الثنائية المثالية: الخير/ الشر، الظلمة/ النور، الظلام/ القبح. هذه الثنائية التى أخذت تتوالد لتنتج كماً بل ركاما هائلا من الأعمال السطحية التى تدعى العمق، والغامضة التى تدعى الوضوح وهروبا من الواقعية تتمترس بعض الأعمال فى اللحظة الراهنة وحزنها السوداوى ومايلوح كأنه أبديتها.

وإذا كان بعض هذا الانتاج يعطينا لحظات شاعرية وهاجة، وصورا قوية ومشاهد جميلة إلا أنه يعجز فى عمومه عن الإلهام وعن إلتماس طاقة للأمل... أو تأكيد الثقة فى إنسانية الانسان..

تؤكد الفنانة الراحلة «إنجى أفلاطون» فى حديثها الأخير مع الشاعرة الشابة مى التلمسانى الذى ننشره هنا فى ذكراها الأولى، تؤكد - كفنانة واقعية ملتزمة إستوعبت كل المدارس الفنية فى تعبيرها عن الواقع الإجتماعى- ماتكشف عنه هذه المقارنة الخلاقة بين نظرتين للواقع: الوقائعية والواقعية، فالأخيرة تكشف لنا، شأن كل الأدب والفن الواقعى العظيم، عن جانب خفى من نبل الانسان وطاقته الروحية التى تميزه عن الوحش، بينما تحوله الوقائعية إلى كائن بيولوجى طبيعى تتجلى انسانيته لا فى الوعى بها أى بالانسانية وإنما فى القتال من أجل البقاء والاستمرار فى الحياة، وهو مايولد الأشكال السوداوية المتشائمة والكابوسية التى إنبثقت منها كل نزعات العنصرية والأنانية البغيضة. تقول «إنجى أفلاطون» لمى «الغريب ان تدهور المجتمع عندى يأتى بنتائج عكسية، أعنى أن أظل محتفظة بتفاؤلى وصفائى، وذلك لأن الشعب المصرى مرح بطبيعته.. وفى البداية حين واجهنى الفقر المدقع الذى يعيشه الناس أحسست أن بداخلى شحنة قوية جدا ظهرت فى صورة مأساة، ثم بعد أن اكتشفت مدى تفاؤل الشعب نفسه وجدت فى ذلك شيئا من الإيجابية جعلتنى أكثر تفاؤلا..»،

وإن الحرية لهى كما يقول الدكتور «شكرى عياد» مجاهدة مستمرة، وان الانتصار على الظروف الصعبة يعنى وفرة من زخم الحرية، ولعل هذا هو المعنى الذى يمسك به صديقنا الرائع المعتقل الشاعر السودانى كمال الجزولى الذى سجنته الفاشية العسكرية فى السودان مع مئات من المناضلين الذين كان لهم شرف رفض الحكم العسكرى والدفاع عن الديمقراطية. وإن كمال الجزولى سكرتير اتحاد الكتاب السودانيين ورفاقه الذين أصيب عدد كبير منهم- هو بينهم- بالجرب، ليحتاجون أيضا إلى مجاهدتنا جميعا.. من أجل حريتهم.. من أجل حريتنا.

ولاننسى هنا أن الارهاب الدموى فى السودان، كما فى ايران، يقع ويتمادى تحت شعارات

إسلامية. إن ذلك على مرارته يؤكد صحة استنتاجاتنا، ويبرهن على أن الدعوة التى لابد أن تقترن بالممارسة من أجل تصفية العنف من جذوره هى دعوه صحيحة.. فقط تحتاج للوقت مع العزم والتصميم من أجل انتصارها فى سبيل مجتمع ديمقراطى يسوده العقل والعدل والحرية.

ومانحتاج له الآن كوطنيين ديمقراطيين هو أن نجيد إعمال الديالكتيك وتملكه بصرامة وشجاعة حتى يضيء لنا العقل التقدمى هذا الدرب الذى لفه السواد وحتى تفتحه الممارسة أمامنا، إن القوانين العامة لتطور الطبيعة والمجتمع والفكر فى عصرنا هى غلابة وثاقبة وشديدة الوضوح. هذه الحقيقة الصارمة سوف تقودنا بدورها لنمسك فى لحظة الانحدار بعوامل الصعود، وحيث ترى الجماعات السلفية فى الانحدار صعوداً، إذ هى تمشى الى الماضى. وعلينا أن نميز.. وتميز معنا الجماهير العريضة بين صعود وصعود. إن هذا العقل الديالكتيكى الكونى فى تعبير العروى، يعلمنا أن كل الظواهر مرتبطة ببعضها البعض، وأن الموجة السلفية العاتيه هى الوجه الآخر للحكم الرأسمالى التابع وحيث يتحالف هؤلاء وأولئك واقعيا - مع العدو القومى - حين يسلمون عقولهم ومصائرهم لسيدهم الأمبريالى.

ومع ذلك، ورغم تشاؤم الدكتور نصر حامد أبو زيد الذى يرى أن السلطة السياسية قد قامت دائما ومازالت تقوم - برغم ادعاءاتها العقلانية - بالدور الذى كانت تقوم به الكنيسة الغربية فى العصور السابقة، إذ جعلت من ايديولوجيتها معيارا للخطأ والصواب الدينيين، ورغم إيغاله فى التشاؤم إذ يرى «إن هذه السلفية المركبة بلغت مرحلة الخطر دون شك، وهذا الخطر يبدو فى جعل الإهارب بنية إجتماعية سياسية فكرية تتجلى فى العلاقات الأسرية تجليها فى أضخم المؤسسات الإجتماعية والثقافية. رغم هذا التشاؤم المبرر، ليس بوسعنا أن نتغافل عن عناصر المقاومة الشديدة والمتنامية على كل الأصعدة فكرية وسياسية وإجتماعية والتى تبرز فى حمأة الصراع، وتتبلور فى مقولات وممارسات وتشق لنفسها قنوات تحتية فى الجامعات ومراكز البحث والمطبوعات، وبعض الرسائل الجامعية كما فى روح التمرد وطرح الأسئلة الجديدة، فى الممارسة الشعبية النضالية التى تتوهج وتخبو وتتوهج فى المصانع والمؤسسات، فى النقابات، فى الحوارى وفى القرى.

كل هذا جنينى، نعم.

لكنه يتشكل ولابد أن يكون تشكله مخلوطا بالدماء.

ولأن تطور الثقافة فى العالم أجمع كما فى بلادنا يؤكد صحة الديالكتيك الذى تبرهن عليه المعارف الفنية الكثيفة المتسارعة فإنهم يحاربون الأدب والفن، ويعادون السينما والمسرح بضراوة، اما العلم الذى يصادم فى كل اكتشاف مقولاتهم فإنهم يستغرقون فى البحث عن أصول له فى النصوص الدينية حيث يدركون أن التقدم المادى يستحيل بدونه.

فهل ياترى تتوفر الثقافة العربية على شروط لتخطى هذا المأزق الكبير؟

* *

مرة أخرى.. لابد لنا أن نبدأ من الأرض، من هنا، من الواقع الملموس. إن شروط هذا التخطى كامنة فى القوى الشعبية العربية، تماما كما أن بذور الفناء الحتمى كامنة فى المشروع السلفى كله.

يقول العروى:

ماذا نستنتج من هذا التذكير التاريخى؟

أنه توجد فى الثقافة العربية شروط تخط (تجاوز) للمنطق الشكلى، أى التجربة الماقبل الديالكتيكية، وحتى إجهاض الحل الديالكتيكى. هذه الشروط التى أتاحت نفس التخطى فى الغرب. ان اللغة، ومجموعة الصور، والبنية الذهنية التى قادت العقل نحو إدراك ديالكتيكى لذاته ليست مجهولة مطلقا فى ماضينا الثقافى، ويكفى فقط أن تجرى إعادة تنشيط هذا الماضى الثقافى فى ضوء تجربتنا الحاضرة.. إن كلامية ابن عربى نفسها ليست بلانفع، ذلك لأنها تعلم العقل الحذر، وأن ينقطع عن البداهة دون أن ينساها تماما، رغم ذلك. لقد سبق لنا القول ان القضية هى معرفة ما إذا كان إجهاض الأمس لايهدد بالتجدد اليوم؟..»

ويضيف «وحتى اليوم، ليس الديالكتيك منعدم الوجود تماما فى ثقافتنا، كما يعتقد عادة، الا أن الشيخ هو الذى يبرزه بشكل صوفى».

والمؤكد أيضا، أنه بالرغم من قبضة الشيخ العاتية على عقل الأمة وروحها، إلا أن شيخوخة الشيخ- رغم تصابيه- لايمكن أن تخطئها العين البصيرة.. التى تبحث هى ذاتها عن لؤلؤة المستحيل الممكن فى حركة الشعب، حيث يقف العرب على باب التاريخ الحقيقى.



اعتذار: يعتذر محرر «أدب ونقد» عن كمية الأخطاء الكثيرة التى وقعت فى تصحيح افتتاحية رئيسة التحرير بالعدد الماضى، الخاص بمفكرنا الكبير لويس عوض. اعتذار مقدم للقراء الأعزاء، وللدكتور لويس عوض نفسه، ولرئيسة التحرير التى أضرت الأخطاء بافتتاحيتها.

الادب النسائى

د. شكرى عياد

مفروض فى أى هامش أن يكون مختصرا، وأن يدخل الكاتب فى موضوعه بدون مقدمات. ومع ذلك فلابد لى أن أقدم مجموعة من الاعتذارات أو «الظروف «المخففة» لعلها تشفع لى عند أصحاب الشان أو صاحباته.

فاما الاعتذار الأول فلذلك الزميل الذى سألنى باسم الجريدة التى يكتب لصفحتها الأدبية مارأيك فى الادب النسائى؟ ولم أكن أعرف أن «الأدب النسائى» قد أصبح موضوعا من «موضوعات الساعة». فسألته وأنا شارد الذهن، فقد انتزعنى من كتاب كنت عاكفا على قراءته ماذا تعنى بالأدب النسائى؟ فذكر لى أسماء كاتبات ثلاث أو أربع، واتفق أنى لم اكن قرأت الا رواية واحدة لاحداهن، وسمعت بأسماء الباقيات مجرد سماع. فاعتذرت له بهذا العذر البين. فلم يقتنع وعاد يسأل، اذ لم يكن مهما فى نظره أن اكون مطلعا على أعمالهن او اعمال غيرهن، بل يكفى ان اكون مستعدا لابداء رأيى. وهنا صحوت تماما وأبديت له استنكارى لمثل هذه الكتابة ومثل هذه الآراء.

فانا أكتب فى هذا الموضوع الآن، وربما ظن أنى بخلت عليه بالرأى الذى سألنى عنه. والواقع انى لم أفعل، بل هممت أن أستمهله بعض الوقت ريثما أستحضر فى ذهنى ماقرأت من أعمال الكاتبات، وربما كان لى بعد ذلك رأى يستحق أن أبديه. ولكنى تذكرت تجربة مماثله، فقد سئلت مرة حول «موضوع من موضوعات الساعة» هذه (ما أبخس الأدب الذى يتغير الحديث عنه من ساعة الى ساعة!) وبعد يوم أمليت على الصحفى صاحب السؤال (الذى طاوعنى على هذه الجدية غير المعقوله) جوابا لا أخجل حين أجده منسوبا الى واذا بى أرى الجواب منشوزا بعد يومين أو ثلاثة وقد اختصر اختصارا مخلاً.

فعزمت عزما أكيدا على الا اعاود الكرة، لا مستمهلا ولا مرتجلا

فهذا هو الاعتذار الأول.

فأما الاعتذار الثانى فلكاتباتنا الشابات (وكلهن شابات). فأنا حقا لم أقرا الا قسما صغيرا من أعمالهن. ولكن ربما شفعت لى عندهن الأخت، أو الابنة، زينب صادق، التى تعلم أنى سعيت الى لقائها بعد أن قرأت لها قصة فى صباح الخير، وقرأت لها بعد ذلك كتابيها الأولين، ولا أعلم بعد ان كانت قد أضافت اليهما جديدا. تشفع لى ايضا الاخت او الابنه اقبال بركة، التى رجوتها أن تبعث الى برواياتها، لأنى- والله يشهد- لم أجد غير هذه الطريقة للحصول عليها. تشفع لى اخيرا المناضلة، العظيمة الدكتورة نوال السعداوى، التى قرأت لها ثلاثة كتب على الأقل (يحمل أحدها، ولعله آخرها، اهداء كريما منها) ولم أصادف كتابا من كتبها عند الباعة الا اقتنيته، آملا ان أفرغ لقراءتها جميعا عندما اتخفف من بعض المهام العاجله.

وقد قرأت لكاتبات أوربيات فوجدت بعضهن أشبه بالرجال من الرجال، أخص جورج اليوت و- الى حدما- فرجينيا وولف. وعندى أن جورج اليوت أكمل فنا وأصوب فكرا من معاصرها العظيم ديكنز، الذى غلبها بغزارة إنتاجه وعاطفيته المسرفة فى كثير من الأحيان! وقرأت لنساء، منهن «جورج» الأخرى، جورج صاند، صاحبة ميسيه، ومنهن كوليت، وناهيك بها من أمرأة فرنسية! اما كاترين مانسفيلد فلا اعدل بها الى اليوم كاتبا للقصة القصيرة بعد تشيكوف، وكأن روح تشيكوف ارادت ان تكون ارق احساسا فتقمصت هذه المرأة الانجليزية.

هل تسمح لى هذه القراءات الناقصة المشتتة بأن أتحدث عن «أدب نسائى»؟

الأدب الذى تكتبه المرأة (دعونا من الروايات والاشعار التى يكتبها رجال يتقمصون شخصية المرأة) ليس من الضرورى أبدا أن يسمى أدبا نسائيا. «الادب النسائى» فى نظرى تسمية مضللة مثل «الادب البروليتارى» الذى كان أول خيبة علنيه للستالينية. فاذا كان المقصود ان الادب الذى تكتبه المرأة، او الادب الذى يكتبه كتاب ينتسبون الى الطبقة العاملة، يتميز بخصائص ادبية معينة فهذا خطأ محض، الادب الجدير بهذا الاسم يتجاوز مصدره ومثيراته، وعلى قدر هذا التجاوز تكون قيمته .نعم، ان الادب تجربة حياة، ولكنه حياة أرفع من الحياة بهذا يستعلى على الالم، وينتصر على الظلم والقهر والعبودية، لأنه يبقى جذوة الحرية حية فى النفوس.

مايخص المرأة من الأدب، مثله مثل مايخص تاجرا ما، أو صانعا ما، أو جنديا ما. مثله ايضا- وأقولها ولا أبالى- مثل مايخص الارستقراطى كنموذج، أو البورجوازى كنموذج، أو العامل كنموذج، إنما وجد لينسى.

كل الظروف التى يجدها الانسان جاهزة سلفاً قبل دخوله الى هذه الدنيا، الجنس، البيئة، الطبقة، حتى الوراثة العائليه، هى الحضانة التى تدخل فيها بيضة الأدب، وتخرج منها نسرا أو بغاثا، أو بلبلا أو ببغاء أو غرابا.

لأن الادب- وهذه عقيدة لم تفارقنى منذ كتبت، بل منذ وعيت- هو أسمى فعل من أفعال الحرية يستطيعه الانسان. هو قائده الى الحرية الفكرية، والحرية السياسية، والحرية الاقتصادية.

ولهذا لا نقيم الأدب بمصدره ولا بظروفه، بل بتعبيره عن حرية الانسان، وان كانت تفاهة المصدر، أو قسوة الظروف، تجعلنا أعظم تقديرا لما تظهرانه من أدب صحيح. ولانجاوز الموضوعية

فى ذلك، فان الانتصار على الظروف الصعبة يعنى وفرة من زخم الحرية.

قرأت مرة كلمة لتشيكوف عن سيرته وعمله. قال- ولعلى لا أبعد كثيرا عن نص عبارته- ان أعظم ما انجزه فى حياته هو أنه جعل من ابن القن (كان جده، وربما ابوه ايضا، من عبيد الارض) هذا الرجل المتمدين. ولا أظنه عنى تشيكوف الطبيب أو تشيكوف «البورجوازى» الذى تزوج من ممثله مشهورة، انما عنى تشيكوف الفنان، الذى ابدع ادب رفيعا، لا تقدره حق قدره الا الصفوة من ذوى الفكر الراقى والشعور المرهف.

ولهذا ايضا نقول: ان الادب ليس بذكر ولا أنثى.

على أننا نعرف أن هذا المفهوم للأدب يزاحمه مفهوم آخر، مفهوم يجعل الأدب انعكاسا لوعى فئه من الفئات- عند جماعة- أو لحساسية عصرما، عند جماعة أخرى. ونحن لا نرفض هذا المفهوم ايضا، ولا نراه يتعارض مع فهمنا للادب الرفيع على انه اسمى فعل يحقق به الانسان حريته. فنحن نعرف، وكل انسان يعرف، ان الحرية مجاهدة مستمرة، وان تحقيقها الكامل مستحيل، وتحقيقها الناقص درجات.

فالادب الانعكاس، والادب الحساسية، هما أيضا ادب ولكنهما فى أدنى درجات الحرية، فى ادنى درجات الادب، مالم يتجاوزا الانعكاس والحساسية.

وفى هذا المستوى المتدنى يوجد أدب نسائى.

ويحكم قانون احصائى معروف، يظفر هذا «الادب النسائى» بالقسم الأكبر مما تكتبه المرأة. ويمكن أن يستفيد منه الباحثون الاجتماعيون، والمعنيون بقضية المرأة، فائدة عظيمة، أعظم على كل حال من ادب الرجال الذين يتقمصون شخصية المرأة.

فهؤلاء الرجال يقدمون لنا صورة ممسوخة لشخصية المرأة العصرية، يقدمونها من خلال نرجسية الرجل التى تجعله شبيها بالمرأة من ناحية ومعطلا لنمو شخصيتها من ناحية اخرى. ان المرأة عندهم مسلوبه الارادة أمام شخصية الرجل. اما المرأة الكاتبة فانها تقدم لنا شخصية المرأة المعاصرة فى صورة اخرى:

صورة المرأة التى تبحث عن الحب وتبحث فى الوقت نفسه عن مكان فى الهيئة الاجتماعية، يمكنها- من خلاله- أن تمنح حبها بملء ارادتها. ان ضغط الحياة المادية- التى تشارك المرأة الجديدة فى تحمل مسئوليتها- يجعل «حب الحب» حالة مرضيه، أشد ازعاجا من هذه الحالة نفسها حين عاناها الرجل فى مطالع هذا القرن، وعبر عنها فى أعماله القصصية الأولى. ولكننى المح فى بعض هذا «الأدب النسائى» ثورة عارمة على الرجل، وكأن الكاتبة تريد أن تمهد لزوال دولة الرجال وقيام دولة المرأة. الا ترين -سيداتى وآنساتى- ان هذه ثورة مفتعله، وان الحركة النسائية العالمية المعاصرة- ولكن كل الحق أن تشاركن فيها- تذهب أحيانا الى مدى غير معقول فى الحقد على الرجل- والدعوة الى الاستغناء عنه؟.

اليس هذا مرضاً أخطر؟

فرح أنطون:

اسطورة الرومانسى الاشتراكى تتحقق

د. رفعت السعيد

* فليحذر العالم من يوم يصير فيه الضعفاء أقوياء، والأقوياء ضعفاء.
* لاتقل هاتوا زعيما صادقا، بل قل هاتوا شعبا راقيا وأنا كفيل بزعيم حر من بين الحقول وأكواخ الفقراء.
* ان نشر المبادىء الاشتراكية وحده لايكفى لتأييد الاشتراكية، بل لابد من تحريض أنصارها على تنفيذها بالقوة، ولابد من غرس فكرة التحريض فى الناشئة الجديدة والا بقيت الاشتراكية فلسفة نظرية فقط الى ماشاء الله.

«فرح أنطون»

١- بطاقة شخصية مطولة

الاسم: فرح أنطون
تاريخ الميلاد: ١٨٧٤
محل الميلاد: طرابلس (لبنان)
مهنة الأب: تاجر أخشاب.

الصناعة: تخرج من مدرسة كفتين، ثم اشتغل مع أبيه فى تجارته، ثم استقل بتجارة خاصة به لكنه مالبث أن ترك التجارة «لأنها لاتتفق مع ذوقه، ولأن الأخلاق اللازمة للتجارة ليست فيه، ولأن نفسه كانت نازعة الى الأعمال العقلية» (١)

وبعدها تولى ادارة مدرسة أهلية فريدة من نوعها فى طرابلس، فالمدرسة أنشاتها جمعية خيرية للروم الارثوذكس، لكنها لم تكن طائفية، بل على العكس من ذلك فقد حرصت ادارتها على نبذ الطائفية وانعكس ذلك ليس على تلاميذها فحسب، بل وعلى ادارتها فرئيس المدرسة كان بروتستنتيا والمدير والناظر مارونيين وأستاذ اللغة العربية مسلما ولم يكن بها الا مدرس أرثوذكسى واحد. وقد تركت هذه التجربة الرائعة أثرا لايمحى فى نفس فرح أنطون، فقد تعلم منها رفض التعصب الطائفى أو الدينى أو المذهبى.. ويكتب فرح فيما بعد «أن هذه المدرسة قد تركت أثرا أدبيا لم يبرح نفسى قط، ولعله كان ذا تأثير على أفكارى فى كل حياتى «(٢)

– وأسس فى طرابلس جمعية أدبية.. «ثم استقر رأيه فى النهاية على أن يتخذ صناعة القلم حرفة شريفة وهو يعتقد أنها خير ذريعة لخدمة الشرق، ويظن أن صرير القلم خير صارخ فى الآذان لايقاظ أهل الأوطان الشرقية.. وكان يعتقد أنه مجند من المجندين لهذه الخدمة «(٣)

– فى عام ١٨٩٧ جاء الى مصر، ليبدأ معركته الحقيقية من أرضها فقد كان يعتقد «أن مصر هى المركز الأوسط لجميع العالم العربى، ومنه تنتشر الخدمة الوطنية الأدبية انتشار الأشعة الى جميع الجهات»

وعلى الفور بدأ فى الكتابة بالصحف، لكنه كان ينشر مقالاته بأسماء مستعاره، ولهذا تعذرت متابعتها، لكنه من المعلوم أنه كتب عدة مقالات فى جريدة الاهرام بتوقيع «سلامة».

– فى عام ١٨٩٩ أصدر مجلة «الجامعة» وهى واحدة من أشهر وأعمق المجلات ذات الطابع الموسوعى التى شهدتها مصر عبر تاريخها الحديث، وقد أسماها فى البداية «الجامعة العثمانية«..» ودعا على صفحاتها كل شعوب الشرق التى تحكمها الدولة العثمانية للعمل المشترك ضد الغرب الاستعمارى لكنه كان يروج أيضا فوق صفحاتها علوم الغرب وكثيرا مما يتردد فيه من آراء ومذاهب– فكان فرح شرقيا يكره أوربا، لكنه يحب الكثير من عقائد الغرب الاجتماعية «(٤)

وكانت مجلة الجامعة واحدة من أكثر المجلات المصرية عمقا، وسعة أفق، وإنفتاحا على كل ماهو جديد فى مجال العلم والمعرفة.. «ولقى الادباء والمفكرون فى هذه المجلة الطريفة مغنى ومرتعا، تجلى لهم فيها الابتكار فى موشى أثوابه، ولقد ثقل ردنها بالفوائد، وأوعيت صفحاتها الجلائل بالطرف وشهد الثمرات، بحيث ارتفعت فى أعداد معدودات الى مرتبة أقدم المجلات العربية وأوسعها وأذيعها، ثم نمت وأوفرت، بحيث صارت شغل المفكرين ورأيهم، وسوق عكاظ لرجالات العلم والحكمة فيها، يتساجلون ويتنافرون «(٥)

ويتحدث صحفى آخر عن مجلة الجامعة قائلا «أنها كانت مجلة أصحاب المبادىء الجديدة، والذين حرروا عقولهم من القديم، وكان صاحبها يحاول بها تحرير العقول الشرقية، والمذاهب الاجتماعية من ربقة الماضى، ففاز بعد نضال كبير، وأوجد حزبا كبيرا يناصره، وهو حزب العصر الجديد، عصر الانطلاق والافلات من كل قيد، الا مايأمر به العقل والاكتشاف «(٦)

– وعندما انتقلت جريدة الأهرام من الاسكندرية الى القاهرة طلب منه المرحوم تقلا باشا أن يتولى تحرير النسخة الاسكندرية من الأهرام والتى كانت تسمى «صدى الأهرام» وسرعان ما أصبح

«الصدى» أكبر أهمية، وأكثر ذيوعا من الأصل.. ويروى صحفى آخر ماحدث فيقول:

«حرر فرح صدى الأهرام فى الاسكندرية حتى كاد الصدى يتغلب على الصوت فى القاهرة فانتزعه منه من يملك الاثنين معا » (٧)

– أصدرت شقيقته روز أنطون التى أصبحت زوجة للمفكر نقولا حداد مجلة «السيدات» وكان فرح يعاونها فى تحريرها.

– وفى عام ١٩٠٧ اقترح عليه ابن عمه الياس أنطون التاجر فى نيويورك أن يرحل الى أمريكا وأن يمارس نشاطه الصحفى هناك باعتبار أن المغتربين هناك حقل واسع لبث مبادىء الحرية..

وهكذا سافر الثالوث «فرح- روز- نقولا »الى أمريكا ليواجهوا معركة جديدة وأصدروا هناك «الجامعة» نسخة شهرية وأخرى أسبوعية وثالثة يومية لكنها سرعان ماتوقفت لأسباب مالية.

– وفى أمريكا تبنى وبشكل حماسى فكرة اشتغال المغتربين الشوام بالزراعة، وانشغل فى جمع توقيعات على عرائض تطالب الحكومة الأمريكية بمنحهم الأراضى بشروط ميسرة.

– وقد تأثر فرح أنطون وبقية الثلاثى الى حد كبير بأفكار الاشتراكيين الأمريكيين ومنهم أوجين دبس، وهنرى جورج.. الخ

– وعندما وقع الانقلاب العثمانى.. عجل الثلاثى بالعودة الى مصر، فهاهو الشرق يتحرك ولابد أن يواكبوا حركته. وفى طريق العودة التقى فرح أنطون بمحمد فريد فى باريس واتفق معه أن يشارك فور عودته الى مصر فى تحرير صحف الحزب الوطنى.

– حرر فرح أنطون العديد من الصحف واشتهر بأنه الصحفى الذى تسبب فى اغلاق أكبر عدد من الصحف بسبب حدة مقالاته.

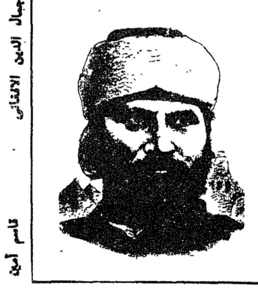
– كان آخر ما أصدره من صحف هو «الأهالى» وقد صدر منها عددان فقط وصودر العدد الثالث.. وتوفى بعدها فرح أنطون.

والآن.. هل تستطيع أن نقترب أكثر من هذا الرومانسى الاشتراكى؟

ب- فرح انطون: الكاتب والصحفى:

قلنا أن فرح أنطون حرر العديد من الصحف.. «الجامعة» «البلاغ المصرى»، «اللواء»، «مصر الفتاة»، «مصر»، «الوطن»، «الأهالى»، «صدى الأهرام»، «المحروسة»، «السيدات».

ويعلق لطفى جمعه على كتاباته الصحفية قائلا «.. وفى كل جريدة من تلك الجرائد كنت تدافع عن الحق وعن الوطن، أى عن مصر التى عددتها لنفسك ولأهلك وطنا ثانيا، ولم يتحول مذهبك يوما، ولم يتغير رأيك ساعة، كنت تكتب باعتقاد واخلاص، وتنصر الحق أيا كان، فانتصرت لنا، ولمبادئنا الوطنية فى أحرج مواقفنا، وانتصرت للعمال فى أحزانهم وانتصرت للشعب على السلطة، وللحق على القوة، وللمحكومين على الحاكم المستبد وفى الوقت الذى كان فيه كثيرون من النزلأ الشرقيين يستبيحون كل منكر ضد مصر والمصريين، كنت أنت ونفر قليل من





جمال الدين الافغانى . قاسم أمين

الرجال المباركين تعرفون لمصر جميلها وتأخذون بيدها فى شدتها، وهذا جميل نذكره لك ولاننساه «(٨)

وكانت مقالات فرح أنطون ملتهبة دوما بحيث كانت الواحده منها كافيه لانذار الصحيفة أو اغلاقها فورا.. وكان الكتاب فى عهده يتندرون بذلك ويسجلون حكايات عديدة عن مقالاته ودورها فى اغلاق الصحف..

وثمة قصة عن مقال وحيد.. أقفل جريدة «مرض رئيس تحرير مصر الفتاة توحيد بك السلحدار، وكان فرح أنطون يومئذ يحرر فى اللواء، فناب مناب توحيد بك للصداقة التى بينهما فكتب مقالته المأثورة، ولكنها للأسف كانت سببا فى اغلاق وزارة سعيد باشا لهذه الصحيفة بغير سابق انذار، وهو اغلاق لم تبعث بعده الى اليوم.(٩)

وكان فرح يوقع الكثير من مقالاته باسم مستعار بأمل ألا يستثير السلطة ضد الجريدة، أو يوقعها بالحرف الأول «ف.أ» أو بالحرفين الأولين «فران»

.. «وقد روى الأستاذ عبد القادر حمزة أن السلطة العسكرية شددت على المحروسة الوطأة وكانت منذره بالاغلاق، فاتفقنا أن نرجح كفة السياسة الخارجية على كفة السياسة الداخلية حتى تهدأ العاصفة.. فكلمت فرحا فى ذلك فلم يتمالك أن امتعض(١٠)

ويفسر نقولا حداد هذا الحماس الدافق قائلا «بهذه الروح عاد فرح من أمريكا الى مصر، فاذا بالشعب المصرى قد انتقل من دور العلم الى دور العمل، ووجد أن الزرع الذى زرعه فقيد الوطن مصطفى باشا كامل وأنصاره قد نضج وأن وقت الحصاد قد حان. وجد أن النهضة الوطنية التى كانت تختمر فى السنين الماضية قد تحركت فصادفت هوى فى نفسه وأى هوى، رأى أن فكرة «التنفيذ» التى نضجت فى نفسه قد نضجت أيضا فى هذا الوطن الذى أصبح محور النهضة الشرقية كلها.. فانصرف عن النظريات الفلسفية الى العمل، وتحول من العلم الى السياسة. واتفق فى ذلك الحين أن انتدب للتحرير فى بعض الصحف اليومية فوجدها ميدانا أوسع لجولات قلمه فترك الجامعة (وهذا هو السر فى أنه أغلق الجامعة التى كانت متخصصة فى الابحاث الفلسفية

والعلمية كى يتفرغ ليصب نيران غضبه فى مقالات سياسية- المؤلف). وتنقل بين العديد من الصحف فكان لكتاباته تأثير شهير فى نفوس الجمهور، تأثير يعرفه جيدا أصحاب تلك الجرائد حتى حسبت السلطة له حسابه وأى حساب»

ويواصل نقولا حداد حديثه قائلا أن أحد الموظفين المقربين من سلطات الاحتلال قال له «أن نسيبك (أى فرح انطون) متهور فى كتاباته بشأن الحركة الوطنية، فأخشى أن يفضى تهوره إلى نفيه كما نفى أصحاب البلاغ المصرى، فحبذا أن تنصح له أن يعتدل»

.. «ثم مالبث هذا الموظف أن استدعى فرح أنطون والانذار هذا النذارفرد عليه قائلا «أتأسف أن أقول لك أننى لست أحترف القلم لكى استرزق منه فقط، بل احترفه لأكتب ماتقرأه فاذا لم يؤذن لى أن أكتب مايوحى الى به ضميرى سأطلب الرزق من حرفه أخرى» «ويرد عليه عميل الاحتلال قائلا: نعم الأفضل أن تحترف حرفة أخرى»

ويمضى نقولا حداد قائلا «غير أن فرحا لم يكترث، بل استمر فى خطته فكانت نتيجتها حينئذ اقفال ثلاث جرائد على التوالى بسبب شدة قلمه وتشبثه بالحرية وايضاح الحق «(١١)

وأسهم فرح فى تحرير صحف الوفد، حتى أنه قد اعتبر وفديا متطرفا، لكنه وفدى من نوع خاص، فما أن لاحظ على تصرفات سعد زغلول بعضا من التردد، عندما أعلن سعد فى تصريح لجريدة الأخبار استعداده للتفاوض مع الانجليز حتى تحول فرح من تأييد سعد الى معارضته، بل وحول معه «الأهالى» الى معارضه سعد- برغم أنها كانت تعتبر منبرا وفديا.

ويخوض فرح أنطون معركته حتى مداها فتنشر الأهالى قصيدة عنيفة ضد سعد زغلول الزعيم المهاب اللامة والذى ماكان لأحد أن يتجاسر ضده بأى انتقاد.. تقول القصيدة:

الى أين تمضى بالأمانة ياسعد
وتجنى على شعب عليك له العهد
رويدك لاتعبث بأمال أمة
شغوف بالاستقلال يهتاجها المجد
فيا سعد حاذر أن تزل طريقة
والا فلا سعد هناك ولاوفد(١٢)

ويقود فرح أنطون على صفحات الأهالى حملة لجمع توقيعات تعلن سحب التوكيل من الوفد، وتفسح صفحاتها لنشر أسماء الموقعين لعدة أيام على التوالى تحت عنوان «الرأى العام يسقط التوكيل عن الوفد «(١٣)

بل أن الأهالى تحت قيادة فرح أنطون تتحول الى التحالف مع. «جمعية الطلبة المصريين فى باريس» وهى الجمعية التى كانت تجسد تحرك الطلاب المصريين اليساريين والتى اختارت كرمز لثورة ١٩١٩ علما ذا رقعة حمراء وهلال وثلاثة نجوم وذلك كبديل عن العلم ذى الرقعة الخضراء الذى كان سائدا فى هذه الأيام، وعلى صفحات الأهالى تنشر العديد من بيانات هذه الجمعية اليسارية متخذة عناوين مثل «احذروا المفاوضة أيها المصريون«(١٤) و «الجمعية المصرية بباريس تنزع ثقتها فى الوفد وتطلب الامتناع عن كل مفاوضة «(١٥-١٦)

ويتواصل هذا الحلف اليسارى لفترة حتى يتراجع سعد تحت ضغط الجماهير ويرسل برقية الى جريدة الأخبار يقول فيها «انى لاأدخل فى أى مفاوضة على أساس مشروع ملنر قبل تعديله بالتحفظات، ولاأؤيد من يدخل فيها بدون هذا الشرط، مهما كانت علاقته بشخصى. ومهما كانت ثقتى به » (١٧) .

ويعود فرح أنطون وتعود الأهالى لتأييد سعد وتزف البشرى للجماهير الثائرة قائلة «الاستقلال التام هو الراية التى يلتف حولها الجميع » (١٨)

ولقد كان قلم فرح صادقا وحادا كسكين، ولم يعرف المهادنة أو الملاينة، وبعد أن تسببت مقالاته فى اغلاق العديد من الصحف، استقر فى «الأهالى» ستة أشهر، وصدرت «المحروسة» لتحل محلها، فأغلقت المحروسة وأوشكت الشهور الستة على الانتهاء بما يعنى قرب عودة «الأهالى» من جديد ويجرى الحوار التالى بين الصديقين فرح ونقولا الحداد..

«الحداد: من الأفضل أن تخففوا الهجوم حتى تسلم «الأهالى» من عقاب الاقفال.

فرح: معنى هذا أن نرمى سلاحنا ونرفع العلم الأبيض ونسلم أنفسنا للخصوم.

الحداد: ولكن ماذا تفعلون اذا عادت الحكومة وأقفلت الأهالى ثانيا؟

فرح: نحن محاربون، فاقفال «الأهالى» أفضل جدا من أن تحيد شعرة عن خطها، والهلاك فى الحرب أفضل من التسليم.

الحداد: لكن ماذا تفعلون وهى مقفلة.

فرح: نفعل مايفعله الجيش اذا تحصن عدوه من جهة، فنأتى اليه من جهة أخرى. نفعل مايسمونه فى الفنون الحربية حركة التفاف.

الحداد: كيف؟

فرح: نكتب كتبا وكراريس، ونؤلف روايات تمثيلية عن سكان جزيرة واق الواق والشعب ذكى يفهم » (١٩)

وعادت الأهالى للصدور، ونشر فرح فى صدرها مقالا بعنوان «بين الاقفال والفتح» قال فيه «قضى على الأهالى بالسكوت ستة أشهر مكرهة مضطرة فسكتت مرة، ثم رأينا أن نجرب هواء الحرية الجديد، ونبلو ريح الاستقلال التى كانت تتمخض به الأيام فأحللنا جريدة المحروسة محل الأهالى نحو شهر.. الا أن جريدة المحروسة أسكتت كما أسكتت الأهالى من قبل، وكان اسكاتها على وجه التقريب ليله تشكيل الوزارة الجديدة وزارة الحرية والاستقلال، فعلمنا يومئذ حقيقة الجو الذى يريدون خلقه ومعنى الريح الجديدة التى سيجعلونها تهب على الناس..

.. والآن نحن مضطرون أن نجرب تجربة جديدة، لأن وظيفتنا أن نعمل ونكتب وننشر ماتوحيه الينا ضمائرنا وذممنا. فان كان فى نظام الوزارة الجديدة مايبيح لنا العمل والحياة كسائر الناس أخذنا حقنا ونصيبنا من العمل والحياة من غير أن نحيد قيد أنملة عما توحى به الينا ذممنا وضمائرنا.. وأما اذا كانت الحياة فى مصر مباحة لفريق من الناس دون فريق، فلا عدل، ولاحق، ولاأمن، ولاحرية، الا اذا وافقت هذه الأمور أغراض الحكام أو أهواءهم، ان كان ذلك قد أصبح كذلك.

.. ولم يصدر من الأهالى سوى عددين وأغلقت فى اليوم الثالث. لكنها لم تكن نهاية الأهالى وحدها فالرومانسى المحتدم حماسا كان مريضا مرضا شديدا، لكنه ابى ان يستسلم للمرض فحملوه بناء على الحاحه الى ادارة الجريدة حيث حرر مواد العددين الأول والثانى وعاد بعدها الى البيت محمولا على أثر اغماءه.. ولم يخرج بعدها الا الى القبر..

ويروى نقولا حداد «لقد حاولنا منعه من الذهاب الى الأهالى لكنه أصر قائلا: لابد من عودتى للعمل ولابأس من أن أموت فى دار الأهالى» (٢٠)

لكن فرحا لم يكتف بالكتابة فى الصحف فعندما حاصره العدو قام بحركة التفاف.. وكتب روايات و «الشعب ذكى يفهم».

وفى الفترة مابين اغلاق صحف الحزب الوطنى وهجرة قيادته، وبين اشتعال الثورة وصدور جريدة الأهالى كانت هناك سنوات قاتمة، وكانت الحماية البريطانية تفرض سطوتها الغاشمة، انغمس فرح أنطون فى كتابة المسرحيات.. وكان بعضها جيدا، وبعضها تجاريا يخضع لمتطلبات أصحاب الفرق.. وتعرض فى ذلك الحين لانتقادات مريرة

«فلقد أسرف بعض الاسراف فى هوى النفس، فراح ينقاد لضرورات المسرح ليرضى منيرة المهدية والوسط المحيط بمنيرة المهدية، وماكنت تسمع من أفواه الأدباء والعارفين لفضل فرح الا التأسفات ومر الانتقادات» (٢١)

وربما رأى البعض «أن الحاجة قد حولته عن مجراه الى مسرحى سطحى يكتب ليعيش» (٢٢).. أما عباس محمود العقاد، فقد حاول انصاف الرجل بدرجة محدودة فقال «كان فرح أنطون كاتبا على استعداد للرواية الفضلى، وكانت ملكته القاصة تظهر أحيانا فى مقالته الأدبية والسياسية، كما تظهر فى رواياته وحكاياته، وقد مال به هذا الاستعداد الى وضع الروايات، فأحسن وارتفع فى روايته «أورشليم الجديدة» ثم تقلبت به الظروف وألمت به محن، وطلب اليه وهو بين اليأس والرجاء، أن يترجم أو يكتب للمسرح فلبى، وبدأ بداية حسنة ولكنه لم يحقق بغيته فكان عثاره أكثر من صوابه» (٢٣)

.. لكن بعض النقاد استطاع أن يكشف الحقيقة، وأن يمسك بالخيط الصحيح فكتب أحدهم يقول «لقد تشبه بكتاب الفرنجة والروس فجعل ماصنفه من الروايات وسيلة لبث آرائه الاجتماعية، فغلبت عليه الخطب والمواعظ والمجادلات، فضعفت فى قصصه الميزة الأدبية والفنية» (٢٤)

.. ونعود فنذكر بكلمات فرح أنطون «نلجأ الى حركة التفاف، نكتب كتبا وكراريس ونؤلف روايات، نصنع روايات تمثيلية عن سكان جزيرة واق الواق.. والشعب ذكى يفهم»

ولعلنا سوف نجد الدليل على ذلك عندما نطالع معا بضعة مقاطع من روايته «الدين- والعلم- والمال».

ج. فرح المفكر:

ولقد بدأ تألق فرح فى السماء المصرية فى مجالات العلم والفكر والفلسفة.. والحقيقة أن فرح أنطون قد غاص فى بحر المعرفة الموسوعية فقرأ كثيرا وخاصة «لروسو، ورينان، وفولتير، وكانت وداروين، ونيتشه، وكارل ماركس، وتولستوى، وابن طفيل، والغزالى، وعمر الخيام وغيرهم» (٢٥)

ومن هذه المعرفة الموسوعية استطاع أن يكون فى كتاباته معلما لجيل المثقفين المصريين الذى تطلع فى مطلع القرن العشرين الى المعرفة الحديثة، ويعلق أحدهم على كتابات فرح أنطون فى مجال الفكر والفلسفة قائلاً لقد كانت جديرة بأن تكتب بماء الذهب » (٢٦)

أما سلامه موسى فقد قال أن أثر كتابات فرح فى نفسه «كان شبيها بذلك الأثر الذى يتركه دين جديد فى قلب حديث الايمان.»

والحقيقة أن فرح أنطون كان وقد اطلع سريعا وفى نهم على فلسفات عديدة ومتناقضة، يقف منها موقف المأخوذ والمتفهم والناقد فى آن واحد بما جعل أحدهم يقول عنه «كان يتمزق بين فلسفات عديدة، كان مؤمنا وغير متدين، مسيحيا ولايصلى، لم نره يوما فى كنيسة، وماسمعنا أنه حضر قداسا، على أن هذا لايمنع أن يكون مسيحيا مخلصا » (٢٧)

ويقول آخر «لقد كان فرح أول من عرف العرب بالفيلسوف الالمانى نيتشه، وأول من عرفهم أيضا بأفكار المعلم كارل ماركس » (٢٨)

.. وما أبعد الفارق بين ماركس ونيتشه.

لكنها هى حياة فرح.. هكذا كانت، فبينما كان يصارع مع أفكار نيتشه محاولا استيعابها وتضمينها فى روايته «العالم الجديد أو مريم المجدلية» حيث يقف شيشيرون ليلقى عبر الرواية خطبا مستوحاة من فكر نيتشه فى تحقير الضعف واحتقار الرحمه وتعظيم القوة به- وكأنه يستشعر خطأ مايكتب- يتوقف عن نشر بقية الرواية، ثم يسرع الى نشر بديل لها.. هو ترجمة رواية ملفا لمكسيم جوركى..

ويعلق أحدهم على ذلك قائلاً «وهكذا التقى الصيف والشتاء على سطح واحد»(٢٩)

والآن.. هل لنا أن نتوقف عند المرساه التى ألقى قارب فرح أنطون المتقلب بين أمواج عدة.. بشراعه نحوها.

ونود أن نسجل أولا أن فرح كان مفكرا وصحفيا فى آن واحد، بمعنى أن الصحفى كان ينتزع المفكر من تأملاته مستحثا أياه كى يكتب كل يوم.. حتى ولو نقل أفكارا لم تلتصق بذهنه ولم يتقبلها وعيه.

فبعد أن ينشر طويلا وكثيرا عن نيتشه وفلسفته ومواقفه، ويواصل النشر عبر فصول طويله لروايته «العالم الجديد أو مريم المجدلية» فاذا به يتوقف ليثبت رأيه فى بيتين من الشعر لعله

يتبرأ فيهما مما كتب..

هذا كلام نيتش أن نيتش	كان مقوم المعوج والمنآد
فى زعم بعض الناس اما	ملهبى فيه، فأبقيه الى ميعاد

ولعل فرح قد تأثر فى بداية حياته تأثرا كبيرا بالفيلسوف الفرنسى «رينان» وكان يتباهى دوما بأن رينان لم ينحز لفكرة، أو لحزب ما، أو لمذهب ما «ذلك أن رينان عاش ومات بين الأحزاب فلم يكن منسوبا لاحدها ولو سئل رينان فى حياته ماهو حزبك؟ لأجاب ولاشك حزبى البشر كلهم. لأنى أخ لهم جميعا لالفريق منهم، ولهذا فانك ترى فى أفكار رينان كثيرا من التناقض فانه يعيش للملكى والجمهورى، والجاحد والمؤمن، والقديم والحديث، والمتعصب والمتساهل، ذلك أن فكره واسع رحب يستطيع فهم كل مافى تلك المتناقضات من الجمال والحقائق، فيذكر محاسنها ومساؤها معا باستقلال تام، وانصاف كامل كأنه واقف أمام الدينونه الأخيرة» (٣٠)

.. ويعود فيؤكد على هذا التساهل الفكرى عند رينان ثم يقرر «وهذا معنى قولنا عنه فى صدر الكلام أنه مثال الفيلسوف الكامل» (٣١)

ولعل هذا يوضح لنا سر الارتباك الذى ساد كتابات فرح فى السنوات الأولى من حياته الفكرية، لكن الخط لم يلبث أن استقام، فرجل كفرح لايعرف غير الاستقامة ومن ثم فانه لايلبث أن ينتقد مسلكه السابق..

«إن كثرة الكتاب فى الشرق، وتعدد الآراء وتنوع اللغات، والترتيبات، قد جمعت فى كتبه ومجلاته وجرائده جميع الآراء الفلسفية ومذاهب الأدب الكتابى، وقد اجتمعت متناقضة متضاربة وأصبحت خليطا من جميع المذاهب فنرى فيها مذاهب سبنسر وداروين وماركس والقديس توما وأفلاطون وابيقور وفلاقسة الاسكندرية وشوبنهور ونيتشه وزولا وكل هذه المذاهب المختلفة نراها فيه متجاورة مشتبكة اشتباك الأسل، وعلة هذا الاختلاط والاختباط هو عدم وضوح المبادىء بعد لأبناء الشرق، للاجتماع حول كل منها أحزابا كل حزب يعرف أصل مبدأه وفروعه ويجعل الدفاع عنه وعنها لموافقتها مزاجه واخلاقه وآراءه.. ذلك أن الخلط بين المبادىء دليل على الجهل بها، والجهل بها، دليل على انحطاط العلم عندنا، وكونه لايزال فى طفولته» (٣٢)

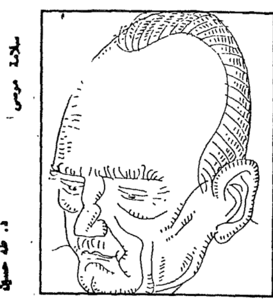
.. هكذا استقام السهم، وما أن استقام حتى عرف كيف يصل الى مرماه..

ولكن بم نبدأ..

هل نبدأ بالشوك، فنسير فوقه عن عمد لتفتح أصعب صفحات الكتاب الصعب؟

لم لا.. فلنبدأ بالقضية الشائكة دوما. قضية الموقف من الدين.

ولكن وقبل أن نبدأ لم لانسأل أنفسنا هذا السؤال المثير: لماذا حرص المفكرون الشوام- فى أغلبهم- على خوض غمار المناقشة الصعبه المراس فى مجال الدين رغم علمهم بحساسية هذا الموضوع عند المصريين وخاصة المسلمين منهم، خصوصا وأنهم كانوا جميعا- ولعلها محض مصادفة- من المسيحيين.



سلامة موسى



د. طه حسين

ثمة اجابات عديدة على هذا السؤال الصعب.

جمال احمد يقول «أن شميل وفرح أنطون قد تأثرا بالأفكار التى سادت فى أوروبا فى القرن الثامن عشر، فتزعما اتجاها علمانيا يتصور أن الدين يعيق العرب عن النهوض الى مستوى الحضارة الغربية، وأن السبيل الوحيد للتقدم هو تخليص المجتمع من نفوذ الدين» (٣٣)

أما كامل عسلى فيقول «أن الارساليات البروتستانتية والكنيسة المارونية التى مارست نفوذا كبيرا فى لبنان قد خلقت جوا من الارهاب كى تحكم قبضتها على أتباعها، وقد أدى هذا بالمفكرين اللبنانيين الى أن يشنوا هجمات عنيفة على التعصب والطائفية» (٣٤)

أما عباس محمود العقاد فيجيب على ذات السؤال «ولعل سائلا يسأل، لماذا التحدى البين للنفوذ الدينى خاصة من خواص النشأة السورية (يقصد بلاد الشام) فأقول لهذا المتسائل أننى كنت كذلك أعجب لهذا الأمر، استغرب الغيظ الشديد الذى تتوهج به كتابات السوريين الأحرار حين يحملون على النفوذ الدينى فى بلادهم».. ثم يمضى قائلا ل«أن رجال الدين هناك ربما كانوا أقوى الطوائف الدينية فى العالم وأوسع رعاة الكنائس اشرافا على حياة أتباعهم، فقد جمعوا بين الزعامة فى الدين والزعامة فى السياسة والزعامة فى العلم. وناهيك بها من سطوة هائلة تغرى بالتحدى وتغرى بالمناجزة.. وكانت طائفة رجال الدين فى البلاد السورية ولاتزال معقد آمال الشعب فى الحرية، لما بينها وبين الحكومة الفرنسية والحكومات الأوربية من صلة معروفة وأنها كانت ولاتزال قائدة الأفكار، وقدوة المسترشدين لأنها منشئة المدارس وطابعة الكتب ومربية الصغار والكبار واذا اجتمعت لفئة هذه السطوة فغير عجيب ألا يرضى عنها وأن يتبرم بها فريق الشبان المتعطشين الى المعرفة الحرة التواقين الى الآراء المتجددة من أصحاب النفوس الأدبية والعقول الطليقة.. وغير عجيب أن يجعلوا تحديها شغلهم الشاغل فى كل مايدرسون ويكتبون» (٣٥)

ونضيف الى كل ماسبق أن هؤلاء المفكرين المتحررين قد وجدوا أنفسهم محاصرين بين سطوة

النفوذ الدينى لرجال دياناتهم، وبين سطوة النفوذ العثمانى المتخذ ثيابا دينية هو الآخر. فوقعوا بكل أفكارهم وطموحاتهم بين فكى كساره البندق.

ويروى فرح أنطون بعضا من مأساته بين فكى كسارة البندق فى رسالة مفتوحة وجهها الى والى بيروت السابق معلقا فيها على أحداث الفتنة الطائفية هناك.. يقول فرح فى رسالته «أن مجلة الجامعة نشرت فى جزئها الخامس رواية له عنوانها الوحش، أو سياحة فى أرز لبنان، وفى هذه الرواية فصل طويل بشأن الديور والرهبان وقد جاء فى الفصل أن الديور لانفع فيها اليوم للناس اذا لم تغير خطتها. فلما حدثت حادثة بيروت تألمنا وأخرنا ارسال الرواية الى لبنان، لأنها لو وصلت فى ابان الحادثة لقوبلت بالسخط والضحك معا، وربما لانعدم هناك راهبا متحمسا يقف ويقول:

نفع الديور فى هذا الزمان ظاهر للعيان، فانها تفتح أبوابها لألوف اللاجئين من بيروت فتأويهم وتغذيهم وتسكن قلوبهم»(٣٦)

وعن رينان يتعلم فرح احترام العقل والعلم.. والدين عنده لايخرج عن محورهما.. ويورد فرح فى ترجماته مأأسماه «صلاة رينان» التى يرفعها لألهة العقل والحكمة مؤكدا لها أن كل ماسواه زائل «اذ لايمكن صنع شىء ثابت بغير القواعد التى وضعتها أنت ياآلهة العقل» «لكنه يعود فيرثى لحاله موجها كلامه لذات الآلهة «ثم أنك تعلمين كم صارت خدمتك صعبة فى الأرض، فان كل استقامة ذهبت منها»

ثم يؤكد رينان فى صلاته أن الديمقراطية والعدل هما السبيل الوحيد لسعادة البشر فيقول «أنت وحدك فتية طاهرة نقية أيتها العذراء الجميلة، أنت وحدك قوية ياآلهه النصر، أنت وحدك تحفظين المدن وتحرسينها، أن لك كل مايلزمك من القوة، ولكن لاغرض لك غير السلام، فما واضعة الشرائع العادلة ياأيتها الديمقراطية التى مبدأها الأساسى أن كل خير هو آت من الشعب، وأن كل مكان ليس فيه شعب يوحى الى النفوس عظائم القرائح فانه ليس فيه شىء، أيتها الآلهة علمينا كيف نستخرج الماس من الجموع الجاهلة»

هكذا يكون الشعب طريقه الذى لاطريق سواه «أننى أومن بك أيتها الآلهة، ومتى كنت قويا بك فاننى أقاوم كل نصح يغرنى، أقاوم ارتيابى الذى يجعلنى أشك فى الشعب. أقاوم اضطراب فكرى الذى كلما وجد الحقيقة لا يكتفى بها ويدفعنى الى البحث عنها أيضا، أقاوم هوسى الذى يمنعنى من الرضى بحكم العقل حكما قاطعا.. أننى أفضل أن أكون الأخير فى منزلك على أن أكون الأول فى سواه»

وتتجسد الرومانسية الثورية فى ترانيم ينشدها فى محراب العقل والعدل والشعب «فاعلمى أننى سأوقف نفسى على خدمتك، واربط روحى فى هيكلك، سأنسى كل نظام غير نظامك، وأجعل غرفتى بجانب غرفتك، بل أعظم من ذلك أننى سأجعل نفسى اذا استطعت متعصبا متحيزا اكراما لك، فلا أحب شيئا غيرك، اننى سأتعلم لغتك وأنسى كل لغة سواها، سأكون ظالما لكل شىء لايتعلق بك، سأجعل نفسى أحقر خادم لأحقر أبنائك، سأمدح سكان أرضك وأحب فيهم كل شىء حتى عيوبهم»

لكن كل الحقائق نسبية الا شيء واحد هو الايمان بالشعب.

«أحلام كل الحكماء فيها شيء من الحقيقة، وكل شيء في هذه الأرض ليس الا رمزا وحلما، فان الألهة تذهب وتمر كالناس، وليس يحسن أن تبقى أبدية، والايمان الذى كان للانسان لايجب أن يكون له قيدا» .. ولكنه يمضى ليؤكد «لادموع حقيقية الا دموع الشعب»(٣٧)

ولكن فرح لايكتفى بتقديم «صلاة رينان» فان له صلواته الخاصة، صلاته الأولى أوردها فى مقدمة روايته «أورشليم الجديدة» فهو يوجه حديثه الى «المسيحية» التى يرمز اليها «بالحسناء المريضة» فيقول:

«وأاسفاه، عاد الغالب الى عادات المغلوب. ان المادة قويت على الروح.. والمصالح على المبادىء، والتقليد على الفكر والعقل، فهاتوا لنا معولا آخر للهدم مرة ثانية. الينا ياملائكة السماء بجراح جديدة لمداواة هذه الحسناء المريضة، ولكن رحماكم فلتكن سكين هذا الجراح نحيفة، أننا نشفق على جسمها النحيل وقلبها الرقيق وجمالها الساحر ونفوس الملايين المتعلقة بها»

فالمسيحية بحاجة الى مدد فكرى وفلسفى جديد.. او هذا مايعتقد.

«هات روحك يابوذا لتعلمها الصبر والقناعة، هات فكرك ياكونفو شيوس لتعلمها الحكمة، هات بلاغتك الالهية ياأفلاطون لتدخل الى عروقها دم الفلسفة ممزوجة بالأنوار السماوية، هات عقلك ياأرسطو لتقوية عقلها، هاتوا ياحكماء ممفيس والاسكندرية وأثينا وروما كل حكمتكم وفلسفتكم لعلها تشفى.. واياكم أن تقولوا أنها فى غنى عن كل ذلك بما لديها من المبادىء الساذجة، فانها نسيت مالديها، ونسيت الفطرة والسذاجة. نعم أن فاها لايزال يردده ويترنم بألفاظه ولكن ياللاسف أن قلبها لم يعد يفهمه ولايقتنع به. ولذلك ذهبت منها صحتها وجمالها»(٣٨)

واذا كان حال المسيحية قد وصل عنده الى هذه الحالة فان ثمة جديداً..

«أن الشعب الحديث الخارج من رمال بلاد العرب قد استولى على ذلك الفكر الذى هجرته وهجم عليك بسلاحك بريئا فى أول نشأته من تلك النقائص التى أودت بك، لقد زحف ممثل الوحدة والعصبية والاصلاحات الشعبية والحياة الروحية والمعيشية الطبيعية والمساواة والاخاء والحرية، ومن فرط ثقته بنفسه وبمبدئه يظن أنه وحده سيمثل الوحدانية-. وبهذه المناقب سيتسولى على الكرة الأرضية»

لكنه وبعد أن يمتدح الاسلام يعود فيرتد الى موقفه السابق «وسيبقى هذا الملك حتى تفارقه تلك المناقب كما فارقتك فيصيبه ما أصابك»

ثم يحبس الجميع مسلمين ومسيحيين أنفاسهم وهم يقرأون العبارات التالية «وفى ذلك الوقت تنطرحان كلاكما على الأرض أخوين فى المصاب تنظران الى الأمم والمبادىء الأخرى التى تجىء بعدكم»

لكنه بعد ذلك يدعو الجميع.. من كل الأمم الى أن ينشدوا معا «المجد لله فى الأعالى لأن الله خالقنا عظيم»

ويتوجه فرح أنطون فى احترام شديد الى رجال الاكليروس قائلا «ياأساتذتى الأعزاء.. الذين مات أكثرهم الآن. انى أراكم أحيانا فى أحلامى، ولكننى أراكم كتذكار حلو عندى.. فانني لم

أخنكم بقدر ماتظنون، نعم قلت أن تاريخكم غير كاف، وفلسفتكم أضعف من الفلسفة التى تعلمنا أن لانقبل شيئا خاصا وراء الطبيعة، ومع ذلك فلا أزال تلميذا لكم، فانني مثلكم أعتقد أن الحياة لاقدر لها ولاقيمة الا بصرفها فى الاخلاص والحقيقة والخير. الا أنكم تفسرون هذا الخير تفسيرا ضيقا وتجعلون هذه الحقيقة مادية مجسمة، وأن كنتم مصيبين من حيث أساس الموضوع»(٣٩)

طائر البحر الابيض

.. هذه العلاقة الشديدة التعقيد بين فرح وبين الدين يعود فيفسرها تفسيرا أكثر تعقيدا فى كتابه «أوراق منثورة» فيقول «أن نفسى ستكن بعد وفاتى فى خرائب كنيسة القديس ميخائيل، بشكل طائر البحر الابيض، وسيبقى هذا الطائر حائما فى الليل حول أبواب الكنيسة ونوافذها تائها عن المدخل شاكيا متألما وهكذا تبقى نفسى المسكينة حائمة متألمة حول هذه الأكمة الى الأبد»

.. ويعود فرح ليفتش فى كتابات عمر الخيام ويستخلص منها عبارة ملفتة للنظر «ليست الهياكل والكعبة سوى أماكن للعبادة، وماأصوات الأجراس الاتسبيح بحمد القادر على كل شيء.. وكذلك محراب الجامع والكنيسة والهيكل والصليب، وكلها ليست فى الحقيقة الا أشكالا مختلفة لحمد الله وعبادته»(٤٠)

ويخوض فرح معركة فصل الدين عن الدولة.. وعن التعليم.

«ذلك أن الدين علاقة بين المخلوق والخالق، فالمسيحى حر فى أن يعبد الله كما يشاء، وليس من حق الدولة أن تتداخل فى شيء من ذلك.. وفى التعليم يجب وضع الدين جانبا.. أما الدروس الدينية والمبادىء الدينية فتدرس فى المعابد والمنازل»(٤١)

وهو يدافع عن حرية العقل والفكر بلاقيد «لايجوز للناس أن يمنعوا العقل البشرى من الانطلاق فى جو الفكر لطلب الحقيقة والعلم والنور بالآلات العقليه التى منحه الله اياها دون تضييق على هذه الآلات وايقافها فى مجراها»

.. ومن هذا المنطلق يقترب فرح فى انبهار شديد من فكر ابن رشد، ويتمسك بالجانب المادى منه ويتحدث عنه مطولا.. وينقل عن ابن رشد عبارات تثير فى نفوس المؤمنين حرجا بالغا.. فهو ينقل عنه ملاحظاته عن الخلود والبعث فيقول أن الخلود للانسانية أى للعقل الفاعل العام أما العقل الخاص المنفعل فان من صفاته الفناء وبناء عليه يكون العقل الفاعل (الانسانية) خالدا، والعقل المنفعل الخاص (الانسان) فانيا، وبناء على ذلك لايكون بعد الموت حياة فردية« »(٤٢)

الى هنا وتثور ثورة عارمة ضده، خاصة وأنه فى ختام حديثه تهرب من الاجابة عن مدى صواب أو خطأ هذه الأفكار وقال أننا نجد «فى بناء كل واحد من الفلاسفة رملا وصخرا أى ضعفا وقوة»

.. واستعر الجدل، ولم يكن فرح من ذلك النوع الذى يتراجع أمام ضغط. وتصدى له الامام محمد عبده وثار بينهما جدل عنيف برغم أن فرح أنطون كان يسجل دوما اعجابه بالشيخ محمد

عبده «فاننا نطالع بامعان لامزيد عليه كل ماتنشره رصيفتنا مجلة المنار الغراء من الدروس التى يلقيها فضيلة الاستاذ الشيخ محمد عبده مفتى الديار المصرية فى الجامع الأزهر تفسيرا للقرآن، فنجد فى كل صفحة من صفحاتها روحا جديدا اذا تم انتشاره كان بمنزلة اصلاح عظيم فى العالم الاسلامى»(٤٣)

واحتدم الجدل بين عملاقين، وحاول البعض أن ينحرف به الى جدال بين مسلم ومسيحى. ويكتب حافظ ابراهيم بيتا من الشعر يؤيد به الامام يقول فيه:

وأنت لها إن قام فى الغرب مرجف
وأنت لها إن قام فى الشرق مرجف

ويغضب فرح ويكتب الى حافظ معاتبا «حافظ، حافظ، أنت لم تحاسب نفسك لما نظمت هذا البيت»(٤٤)

.. وخوفا من تحول الأمر الى فتنة اتفق الرجلان الى ايقاف جدل كان جدلا عقليا وعلميا.

وبرغم ذلك كله.. وبرغم أنه قد تهكم كثيرا على رجال الدين المسيحى.. وبرغم أنه يقول فى روايته «الوحش، الوحش» ان تاجرا قد تقدم بشهادة الى السيد كلدن فرد عليه كلدن «هل تريد أن أجعل أحد خدامى يجلب لك مثلها العديد، ومن بينها شهادة رئيس دينى كبير مقابل عشرة ريالات فقط»(٤٥)

برغم ذلك كله فقد وقف أحد رجال الدين المسيحى هو الارشمندريت ايصائيا عبود (دير مارجرجس الحصن) يرثيه عند وفاته قائلا:

«آيه، ايه يافرح، أنت مامت، أنت مشيت الى الخلود، على ضوْ يراعك.

كفروا، كفر الأولى مادعوك رسولا، وجهاد الرسولية يعبق من شق قلمك، إن لفى كتبك وبين تضاعيف سطورك تلمع أمضى السيوف نضالا وانتصارا ودفاعا.

كم سبكت من روحك؟ من ضوْ عينيك؟ من دم فؤادك؟ انك لمن على درجات التضحية حملت كلمة البشارة الى بنى جلدتك.

بيمنيك حبكت اكليلك الخالد

بريشتك الساحرة طرزت ثياب العرس فادخل الى فرح ربك»

.. ويحق لنا أن نزداد دهشة..

د. الرومانسى اشتراكيا:

قدم الرومانسى الثائر صلوات عديدة، لعل أجملها وأكثرها رقة وعذوبة صلاته الشهيرة أمام شلالات نياجرا، والتى رتلها أثناء وجوده فى أميركا، تلك الصلاة التى وصفها أحد الصحفيين بأنها «من أجمل وأنفع ماكتب فى العالم بأية لغة من اللغات»(٤٧)

وقف فرح أنطون خاشعا أمام الشلالات الجبارة ليقول:

«أتذكر أيها الشلال يوم كان شاطئك مرتعا لاولئك الهنود المساكين قبل أن يصل اليك البعض ويغتصبوا أرضهم هذه ظلما وعدوانا»

ثم يمضى سريعا ليتحدث عن عملية التحويل الرأسمالى التى غيرت وجه أمريكا «قد غيروا أرضك ومن عليها أيها الشيخ، وهم يظنون انهم حسنوها وحسنوك، وجملوها وجملوك، وماجمالهم الا كجمال المرآة الدميمة زخرف خارجى، وطلاء سطحى، حك هذا الطلاء قليلا فتجد جيفة منتنه»

بل انه يؤكد أن الوحوش الضارية التى كانت ترتع فى الماضى على ضفاف الشلال أشد رحمة وأقل وحشية من وحوش الرأسمالية «فان الامم تتعادى وتتسلح تأهبا لاقتتال أفظع من اقتتال الذئاب، والشعوب يأكل فى داخلها كبيرها صغيرها، وقويها ضعيفها كما تفعل أسماكك»

«فروكفلر يملك من المال ألف مليون، بينما ملايين من البشر يستعطون الخبز ولايجدونه. وهو يستخدمهم بأجور تافهة لزيادة ثروته الملطخة بدمائهم وعروقهم، وهم يسكنون ويعملون لانهم مضطرون، والسلطة فى الأرض ضعفت وكادت تنحل فان الناس أسقطوا العروش والملوك، ولكنهم أقاموا مكانها لكل واحد منهم ملايين من الرؤوس، فقويت بذلك سلطة المشعوذين والدجالين والجهلاء الناصحين، الذين يتملقون الشعوب ويضلونها، كما كان اخصاء الملوك يتملقونهم ويضلونهم. والأفراد يتخاصمون ويتعادون، ويفترش بعضهم بعضا بأيديهم وألسنتهم وأقلامهم، تنازعا على الرزق والسيادة.. وقبح هذا الرزق وهذه السيادة. اذا كان لايبلغ اليهما الا بالرجوع الى وحشية وهمجية أشد من الوحشية والهمجية الأولى.. فاذا كان كل هذا هكذا، أيها الشلال، فأين الارتقاء الذى يزعمونه ومافائدتك فى استبدال ذئابك القديمة بهذه الذئاب الجديدة التى لها طباع تلك»(٤٨)

ومنذ اليوم الأول من القرن العشرين يقف الرومانسى ليرتل للقرن الجديد ترانيم تتحدث عن الاشتراكية. فى اليوم الأول من الشهر الأول من القرن العشرين.. يكتب فرح أنطون فى مجلته «الجامعة»:

.. «يصدر هذا الجزء من الجامعة يوم انتهاء القرن التاسع عشر، ودخول القرن العشرين، فوداعا أيها القرن الراحل وسلاما أيها القرن القادم..»

لكننا يمكننا أن ننظر للحدث التاريخى من أكثر من زاوية، فأية زاوية اختار فرح أنطون ليتحدث منها عن القرن الراحل:

.. «لنر هذا القرن على لهيب الثورة الفرنسية، ومدافع نابليون يدوى صداها فى الجهات الأربع.. ولقد كان من تأثير هذه الثورة أنها وضعت أساس الحرية فى العالم على أسس ثابتة لاتتزعزع، وفتحت عيون الأمم فى الشرق والغرب، فكأن تلك الشعلة التى أحرقت فرنسا حينا من الزمان قد أنارت الدنيا بأسرها»

لكن الثورة البرجوازية.. ليست كافية ولهذا فأنه «لاريب أن عمل القرن التاسع عشر من هذا القبيل ناقص نقصا عظيما، ولكن هذا القرن عمل كل ما كان يستطيع عمله.واذا لم يكن له من فضل غير المناداة بالحرية والمساواة للافراد والشعوب لكفاه ذلك فضلا على القرون الخالية، لكنه لم

يناد بذلك فقط بل أعطى الأفراد والشعوب قوة توصلهم الى أغراضهم اذا راعوا النواميس الطبيعية وابتغوها بلا افراط ولاتفريط»

لكن فرح لايستطيع أن يكتفى بذلك، فثمة فضل آخر للقرن الراحل.. «ذلك أنه من أعمال القرن التاسع عشر الاجتماعية استفحال أمر الاشتراكيين استفحالا نفع المبادىء الديمقراطية وأفاد ضعفاء الامم، افادة تذكر لهم بالشكر.. وتفصيل ذلك يطول ايراده فنكتفى بهذا البيان الوجيز»(٤٩)

وحتى قبل بداية القرن، كان الأمر واضحا بالنسبة لفرح أنطون، وكان موقفه من النظام الرأسمالى، بل والعالم الرأسمالى ككل واضحا أيضا.

ففى ١٣ نوفمبر ١٨٩٩، حدث كسوف فى الشمس أثار هواجس الناس بقرب نهاية العالم، وينتهزها فرح أنطون فرصة لينادى بنهاية عالم قائم وقيام عالم جديد.

«متى ينتهى» «هذا العالم».. «يسألون متى ينتهى هذا العالم، ونحن نقول لهم متى ينتهى، يعدل الحكام، ينتهى حين يعامل ولاه الأمور شعوبهم كما يعامل الآباء أبناءهم، ينتهى حين تنفق الحكومات ماتدفعه الشعوب اليها من الضرائب والرسوم الضرورية فى تعليم الشعوب وانقاذها من آفة الجهل الهائلة، لاعلى البذخ والأمور الكمالية، يومئذ ينتهى عالم الجهل والشقاء والفقر والرذائل والأوهام ويقوم عالم ثان تنيره شمس الفضيلة الباهرة والادب الغض والعلم الصحيح، والا فسواء موتنا وحياتنا فى العالم الحاضر، وسواء خرابه وعماره، اذا بقى على ماهو عليه الآن«(٥٠)

والحرية.. مطلب هام عند فرح أنطون، تمسك بها دوما، وناضل دفاعا عنها فى كل حين.

.. «وعندنا أن أولى حاجات الكاتب الجرأة والحرية، ونريد بذلك حرية الفكر والنشر، وتحت الحرية، تدخل فضائل كثيرة فإنه متى كان الكاتب يكتب بحرية واستقلال فكر، فانه يكون صادقا منصفا عادلا،.. ويشترط أن تكون الحرية مطلقة فى أقواله لا أن يتكلم بحرية فى هذا الموضوع لأن الحرية موافقة لمصلحته، ويداهن ويصانع فى ذلك الموضوع لأن الحرية فيه مخالفة لمصلحته»(٥١)

وهو ينشر ترجمة لوثيقة حقوق الانسان الفرنسية مؤكدا.. «حقوق الانسان لايجوز أن يدوسها انسان»(٥٢)

ويخوض فرح معركة من أجل مجانية التعليم والزاميته، مؤكدا أن ذلك ضرورى لنهضة الوطن وخطوة أولى نحو نشر المعرفة «فالمعرفة تجلو عن النفس غياهب الجهل، وتعلمها كل فضيلة، وتدنيها من أبواب السماء. المعرفة عدوه الظلمة وصديقة النور، عدوة التوحش وصديقة التمدن، عدوة الضلال وصديقة الحقيقة، عدوة الرذيلة وصديقة الفضيلة.. هذه هى المعرفة التى نعنيها»(٥٣)

.. ويدافع فرح عن حقوق المرأة وحريتها.. وينشر على صفحات الجامعة تلخيصا وافيا لكتاب، «المرآة الجديدة» لقاسم أمين معلنا تأييده للكتاب ولمافيه من أفكار.(٥٤)

ويعرف فرح أى طريق يقترب منه، ويعرف أنه طريق صعب ومليىء بالشوك، ويعرف أن

الدفاع عن الاشتراكية يتطلب تضحيات.. ويقول «ليست كل نظرية جميلة يود الناس أن ينفذوها، ولهذا فقبل تحبيب الجمهور فى المبادىء الديمقراطية والاشتراكية يجب الاستعداد للجهاد فى مقاومة الاستبداد والاستعباد وتأييد الحرب بالقوة»(٥٥) .. نعم بالقوة.

ولابأس من ذلك فان فرح يعتقد «أن فى كل قوم أو شعب أو أمه أفرادا مخلوقين لكى يضحوا بمصالحهم الشخصية وبملذاتهم النفسانية، وأخيرا بحياتهم لاجل مصلحة شعبهم.. والأمة تكون قوية أو ضعفية بقدر مافيها من هؤلاء الذين خلقوا ولالذة لهم الا هذه اللذة، لذة تضحية الفرد لاجل الجماعة»(٥٦)

ولهذا فان فرحا يشمر ساعدية ليبدأ هجوما شديدا على الأغنياء.

«تراهم يركضون، ويجدون، ويجمعون المال أكداسا الى أكداس فتخالهم صاعدين مرتقين والحقيقة انهم مازالوا يدورون ضمن تلك الدائرة، ويزيدهم الغنى انحطاطا»

ويتحدث عن الغنى فيقول «ماقولك فى رجل بليد جاهل لايعرف من الدنيا شيئا غير جمع المال بالطرق المحللة والمحرمة، وهمه فى غش الناس للربح منهم، جسمه كجسم الثور غلاظة وضخامة، وعقلة كعقل عصفور، وكل أفكاره متجهه الى جهة واحدة هى التغلب على غيره بكل الطرق، فعنده الغش والاحتيال والسرقة وتعمد ضرر الغير وخرق حرمة كل نظام وكل شريعة بطرق يعرفها ويعرف أنها لاتوقعه تحت طائلة الشريعة، والاستئثار بكل شىء والاستخفاف بكل شىء فى الأرض والسماء، اذ لاقيمة لشىء عنده غير المال»(٥٧)

وهو يعلق على ديوان لمصطفى صادق الرافعى ويتوقف أمام أبيات تقول:

أرى الانسان يطغى حين يغنى
وما أدنى الهبوط من الصعود
أليس من التغابن وهو ظلم
جزاء السعى يكتب للقعود

ويعلق على البيت الأخير قائلا «هذا البيت الأخير يعدل وحده ديوانا كاملا، فانه عبارة عن خلاصة الانتقاد الذى يوجهه بعض العلماء والفلاسفة الى أغنيائهم الذين يتنعمون وهم قعود فى مجالسهم دون عمل يعملونه بتعب عشرات ومئات وألوف من البشر المستخدمين عندهم»(٥٨)

.. أما كيف نقاوم ذلك، فان فرح واضح أيضا أن جمعيات العملة فى الزراعة والتجارة والصناعة هى التى تسوق اليوم السياسة والساسة فى سبيل الارتقاء بقضيب من حديد»(٥٩)

آفات التمدن الرأسمالى

ومنذ وقت مبكر يكتشف فرح أنطون آفات المجتمع الرأسمالى «للتمدن الحالى آفات، كما أن له حسنات، ومن هذه الآفات تمكن بعض البشر من دوس القانون استنادا الى القانون وقتل حقوق الانسان استنادا الى مبدأ حقوق الانسان. ومن هذا القبيل حالات الغنى الطائلة فى أمريكا.. ان الغنى الطائل يوشك أن يكون خطرا داهما على الهيئة الاجتماعية. أنه خطر الاحتكار، فانه قد

نشأت فى تلك البلاد صناعة جديدة مدارها تأليف شركات احتكار البضائع والسلع ومواد المعيشة، فشركة تحتكر الفولاذ، وواحدة تحتكر السكر وأخرى تحتكر البن.. وهذا الاحتكار لايستوجب اذنا من الحكومة ولارضى من أرباب الصناعة ولاموافقة من الأهالى بل يتم بالرغم عنهم جميعا. أن مايربحه الاغنياء فى البورصة من الأرباح الفاحشة بلا تعب ولانصب مبنى أكثره على غش الناس وخداعهم ليضاعفوا ثروتهم الطائلة بحركات مالية تستنزف أموال الأمة» ويختتم فرح مقاله مشبها الرأسماليين بدود العلق الذى يمتص دماء البشر «ومن الغريب أنه مامن أحد يجهل ماانطوت عليه هذه العلق الهائلة التى تمتص دماء الشعوب وحياتهم هؤلاء الذين يدعون الشرف والاستقامة لكونهم لايخالفون نص القانون»(٦٠)

ولم يكن من السهل أن تمر كلمات كهذه دون هجوم.. فبعد أن نشر فرح أنطون روايته «أورشليم الجديدة» هاجمته المقتطف هجوما شديدا.. ولم تكن المقتطف وحدها «فقد علق الكاتب الفاضل الشيخ سليم خطار الدحداح فى جريدة المصباح البيرونية تعليقا انتقد فيه الرواية وقال أن مبدأ مجلة الجامعة هو مبدأ الكومينزم» أى الشيوعية)»

لكن فرحا ليس من النوع الذى يتراجع أمام هجوم زادت حدته، بل لعله واحد من هذا النوع من الناس الذى تزداد صلابته كلما ازداد تعرضه للهجوم فيرد ردا عاصفا «تولستوى وفولتير.. هؤلاء الأعاظم مع كونهم من الطبقة العالية، ومن أهل المال كان دأبهم أن يحاربوا بكل قواهم ذلك الفساد الاجتماعى والسياسى المبنى على سلطان المال الذى يسمم دم الأمة لأنه يقتل العدالة فيه، ويجعل القانون العوبة فى يد المال يميل معه حيثما مال ويحصر السلطة والمنافع والأملاك والارزاق فى أفراد قلائل، ويكون باقى الامة اجراء مسخرين لهم يتعبون ويكدحون وغيرهم يتمتع بثمرة تعبهم دون أن يهتم أو يغتم لحالة الأمة والعملة (العمال)الذين يجمع ثروته منهم»

ولعل فرح أراد أن يلوح لمنتقديه أنه ليس وحده فى الميدان فيقول: «ويظهر أن هذا الداء (الاستغلال الرأسمالى) قد بدأ ينتشر فى الشرق انتشاره فى الغرب، فقد قرأنا منذ مدة عدة فصول فى الجرائد العربية فيها بروق ورعود على سلطان المال فى الشرق، منها مقاله فى جريدة «الصاعقة» المصرية هى فى الحقيقة صاعقة لم نقرأ قط مقاله بليغه بموضوع كموضوعها، وأخرى فى رصيفة فى البرازيل..»

بل هو ينذر خصومه بأن الصراع سيشتد بين الاشتراكية والرأسمالية.. «ويظهر لنا مما نقرأه أن هذه الحركة آخذة فى الامتداد والانتشار. ونحن نأسف لها لأنها ستكون فى مستقبل قريب أو بعيد سبب نزاع شديد بين الشرقيين كما هى بين الغربيين ولكن للاسف لايوقف مجرى النواميس الطبيعية. ومتى جاء ذلك الزمن وصار معلوما فى الشرق إن هدم الفساد الاجتماعى مقدم على هدم الفساد السياسى لأنه بدون الفساد الاجتماعى يستحيل وجود الفساد السياسى، وستذهب دولة الاستفراد العصرى (الملكية الفردية) الذى أروج ماتكون بضاعته فى صفحات رصيفتنا المقتطف، ودولة الاحتكار المالى الذى يقيم له المقتطف فى صفحاته صورا وتماثيل تمجد أولئك الأمريكيين الطغاة الذين يحتكرون أرزاق الأمم ويعيشون فيها كالعلق يمتصون دمها ولاينفعونها» ثم «وتقوم دولة التعاون الاجتماعى والتضامن البشرى بين جميع طبقات

الأمة»(٦١) (التشديد من عندنا).

.. هل أذكركم أننا فى عام ١٩٠٣ ولم نزل..

وفى ذات العام استخدم فرح أنطون أقوى طلقاته ضد المجتمع الرأسمالى فأصدر روايته الشهيرة والبديعة فى آن واحد «الدين والعلم والمال».

وفى هذه الرواية أقام فرح أنطون ثلاث مدن احداها يسودها الدين والأخرى يسودها العلم والثالثة يسودها المال، ثم أقام حوارا وصراعا بين ممثلى القوى الاجتماعية فى هذه المدن ليبرز فيه حقائق الصراع الطبقى بين العمال ورأس المال..

ونعتقد أن هذه الرواية تمثل أول اطلالة ماركسية شبه متكاملة على الفكر المصرى. ويسجل فرح فى البداية أنه لايكتب رواية بالمعنى المفهوم «سميناه رواية على سبيل التساهل لأنه عبارة عن بحث فلسفى اجتماعى فى علاقة المال والعلم والدين وهو مايسمونه فى أوربا بالمسألة الاجتماعية، وهى عندهم فى المنزلة الأولى من الأهمية لأن مدينتهم متوقفة عليها»(٦٢)

وبطل الرواية شاب اسمه حليم اتى من أقاصى البلاد ليشاهد المدن الثلاث. لكن حليما ليس شخصا عاديا فقد «كان وهو فى المدرسة قد لمح فى ذهنه عصرا يسميه مؤرخو اليونان العصر الذهبى ويسميه كتاب المسيحية الفردوس الأرضى فبقى منه فى فكره أثر»

وفى الرواية يجلس رئيس الاجتماع.. رئيس جمهورية المدن الثلاث ليعلن افتتاح الجلسة معلنا «اما الآن فاننا نسمع الشكاوى التى اجتمعنا للنظر فيها بصدق وحسن نية..»

«فنهض زعيم العمله وقال: ان شكوى العمال من طمع أرباب الأموال. فالعمال يتعبون ويجدون وأرباب الأموال يتمتعون ويتلذذون، فمن العدل ان يشارك أولئك هؤلاء فى كل شىء..

فنهض النائب عن أرباب الأموال: أن شكوى أرباب الأموال لم تكن من العملة أنفسهم فاننا نحب عمالنا كما نحب أولادنا، كيف لاوهم رفقاؤنا وشركاؤنا فى أعمالنا، وانما شكوانا من بعض الطامعين الذين يثيرون خواطرهم ويحرضون طبقتهم فلتفصل الحكومة العمال عن هؤلاء المحرضين فيستتب السلام بين الجميع.

فنهض رجل من فريق العلم وقال: اذا صح أنه متى رفعت يد الذين يسمونهم محرضين بين العمال فقد زال نصف شكوى أهل المال، وانما يبقى عليهم فى هذا الموضوع أن يبحثوا هل يرافق السلام الذى يحصل حينئذ هناء العمال وراحتهم وسعادتهم، أم يبقى سلامهم موتا أدبيا وماديا كسلام أهل القبور. واننا معشر أهل العلم نفتخر فى هذا العصر بأننا قد حللنا فى هذه المسألة كل أهل الاديان وصار همنا الأول التفكير بانهاض الشعوب وترقيتها بينما نرى أهل الأديان يسلمون الشعوب بأيديهم الى الأطماع المختلفة فكان فعلهم مثل ملوك يخلعون أنفسهم بأنفسهم ولذلك تراهم يكثرون من التزلف للاغنياء وأرباب الأموال، ويجارونهم فى كل شىء حتى فيما يخالف مبادئهم الدينية.. ويلهون الشعب فى أثناء ذلك بالتدجيل عليه ليشغلوه بالأوهام والأحلام عن مصالحه الحقيقية»(٦٣)

الشعب المهذب يخون الشعب المسكين

ثم يبدأ فرح أنطون فى كشف النقاب عن حقيقة الاستغلال فى المجتمع الرأسمالى.. فالجلسة الأولى كانت للاستماع الى الشكاوى أما الثانية فكانت للمرافعات.

«وكان أول المتكلمين زعيما من زعماء حزب العمال فقال: لقد احسنتم فى تخصيصكم الجلسة الأولى لمشاكل العمال وأصحاب الأعمال لأن هذه أكبر المشاكل.. ومتى حللناها حللنا معها سواها. ولكن لاسبيل الى حلها الا باشراك العمال فى ربح الأعمال. فاننا الآن نخدم أصحاب الأعمال نخدم كما يخدم العبد سيده. وأسعدنا حظا وأعظمنا قدرا يتناول فى الشهر مائة فرنك أى يأخذ فى السنة أجره ١٢٠٠ فرنك فاذا افترضنا أن عددنا فى العمل ٣٠ عاملا كان مجموع ربحنا جميعا فى العام ٣٦ ألف فرنك على حين أن العمل يربح فى كل عام مليون فرنك ربحا مجردا، وكل هذه القيمة تذهب وتنصب فى صندوق صاحب المعمل مع أننا نحن السبب فى ربحها.. ولنترك مسألة الربح جانبا ولننظر الى مسألة أخرى، وهى أن العمال والمستخدمين قوم لايتناولون فى اليوم أكثر من فرنك واحد أجرة لهم فكيف يمكن أن يكفيهم هذا الفرنك خصوصا اذا كان لهم أولاد عليهم القيام بأودهم..

لذلك نطلب منكم نحن العمال باسم الانسانية والاخاء البشرى أن تنصفونا فنحن الأكثرية فى البلاد وبدوننا لاتقدرون أن تصنعوا شيئا، فحرام أن نصنع كل شىء، وعلى ظهورنا تلقى كل الأحمال، ثم تترك الحكومة فريقا قليلا من أصحاب الأموال يحتكر منافع البلاد وفوائدها وخيراتها ويسخر لنفسه الأمه كلها.»

ويؤكد الكثير من الباحثين أن هذه الكلمات تطل منها.. ملامح قراءة متأنية لكتاب «رأس المال» بالتحديد، وفرح أنطون لايخفى ذلك فعندما يرد أصحاب رأس المال مدعين أنهم يتمسكون بمذهب الحرية ويردد آراء عديد من الفلاسفة يؤيدون «حرية» الاستغلال الرأسمالى.. يرد ممثل حزب العمال قائلا «اذا كان فى حزبكم فلاسفة كبار وعلماء أعلام، ففى حزبنا من هم فوق العلماء والفلاسفة.. أنه كارل ماركس»

ويجرى النقاش طويلا.. يقف العمال والعلماء فى جانب ويقف رجال الدين رجال المال فى جانب آخر.. ولكن فرح أنطون لم يكن بسيطا الى هذه الدرجة فهو يعرف الفارق بين العلماء والعمال.. بين الثورة الحقة والاعتدال، بين الماركسية واشتراكية الدولية الثانية، بين العمال وفكر مثقفى البرجوازية الصغيرة، فالعلماء يحاولون التوصل الى حل وسط.ويكتفون بزيادة الأجور وفرض ضريبة الايراد ويعدون قانونا بذلك لكن العمال يرفضون ولايقبلون الا «الدولة الاشتراكية» ويستيقظ الناس صباح اليوم التالى للجلسة ليجدوا على الجدران فى كل مكان شعارات حمراء ضخمة تقول «الشعب المهذب يخون الشعب المسكين»

ثم يوجه فرح أنطون خطابه الى الكادحين قائلا:

«أيها العمال المستخدمون.

لقد خدعوكم وضحكوا عليكم، فلا تصدقوهم، ولاترضوا باقتراحاتهم، اذ لاغرض لهم من هذه الاقتراحات سوى ارجاعكم الى العبودية بالاجرة وانتم لاتطلبون الضريبة على الايراد ولازيادة رواتبكم بل تطلبون مشاركة أصحاب الأعمال فى أعمالهم. فاذا رفضوا هذا الطلب فان حقوقكم هى الاستيلاء على المعامل والمزارع والمتاجر والمصانع لأنها ملك لكم بحكم الطبع وهو خير من حكم الشرع. فاستولوا عليها ولاتخافوا. (التشديد من عندنا)

أيها الاخوة: هل تعرفون الذين خانوكم. خانكم أولئك الذين يسمون أنفسهم علماء ومعتدلين، ومادروا أن الاعتدال لايحصل حقا ضائعا.. أيها الأخوة: نحن فى غنى عن الجميع، واعتمادنا على أنفسنا طريقنا فلنجتمع اليوم على أبواب المصانع والمزارع والمتاجر لنناقش أصحابها الحساب، ونريهم قوتنا، ونبلغهم نهائيا أننا نطلب الموت أو مشاركتهم فى أرباح أعمالهم»(٦٤)

وتنفجر الثورة ويتجمع العمال صائحين «الاشتراكية أو الموت» «تحيا الاشتراكية» لكن جنود الجيش كانوا يحرسون المصانع فصاح العمال: أيها الجنود، نحن وأنتم اخوان لأننا من أبناء الشعب فلا تسيئوا الينا وصدرت الاوامر للجنود بالجهوم.. لكن خمسين جنديا ينضمون الى العمال.. أما البقية فكان النظام العسكرى متأصلا فى نفوسهم فساوروا كالعميان الى حيث يقودهم رؤساؤهم، فتمكن الجند فى ذلك النهار من تفريق العمال»

.. ويقع فرح أنطون فى المأزق الدرامى، فكيف ينهى روايته، هل ينهيها بانتصار الاشتراكية، هكذا ببساطة ومن أضراب عمالى واحد فى عام ١٩٠٢، أم ينهيها بهزيمة العمال فيحبط الثمار التى أراد لها أن تزهر..

.. هكذا قرر فرح أن يهدم الحلم، وأن يطوى الصفحة دون نهاية أو خاتمة للصراع موحيا بأن الصراع لايزال وسيظل مفتوحا.. وهكذا استيقظ حليم من نومه ليجد المدن الثلاث وقد أصابتها صواعق وزلازل. وانتهت الرواية.

ولعلنا ندرك الأثر الذى تركته رواية كهذه.. لقد أثارت تأييدا وحماسا وهجوما وانتقادا..

ويعلق عليها مصطفى صادق الرافعى بقصيدة رائعة يتوعد فيها النظام الرأسمالى بثورة يقوم بها الفقراء..

يظن الأغنياء الفقر ضعفا .. وكم من حية تحت الخراب

ولايخشون من جاعوا لديهم .. وليس أضر من جوع الذئاب (٦٥)

ولايتوقف فرح عن معركته فعندما أضرب لفافو السجاير يساندهم فرح بشدة، بل هو يطلب فتوى من الامام محمد عبده بشأن مدى التزام الدولة بضرورة التداخل فى المنازعات بين العمال وأصحاب الأعمال، ويرد الشيخ محمد عبده بفتوى بالغة الأهمية والدلالة تدين أسلوب الاستغلال الرأسمالى ادانة صريحة»(٦٦)

وعندما اشتعلت ثورة أكتوبر فى روسيا ١٩١٧، كان فرح أنطون معها ودافع عنها دفاعا صريحا وصادقا.. ويؤكد صديقه الحميم وزميل نضاله نقولا حداد «لقد اطلع فرح على مؤلفات ومقالات وأخبار عديدة تنفى معظم ماشنعه خصوم البلشفية عليها، وكان يؤكد أن الحركة البلشفية كتجربة اذا فشلت أضرت الحركة الاشتراكية أمدا مديدا»(٦٧)

وعلى صفحات الأهالى تتوالى مقالات وأخبار تؤيد ثورة أكتوبر تأييدا حاسما..

.. «جاء من لندن أن مؤتمر الاشتراكيين الفرنسى فى تور قرر الانضمام الى المؤتمر الشعوبى الثالث (الكومنترن) ويعد هذا العمل كحلقة من سلسلة التطور الاشتراكى فى الغرب، كما أنه يعد فوزا هاما لنظرية اشتراكيى موسكو»(٦٧)

.. «انه لمن أوجب الواجبات على المدنية الغربية جميعها أن لاتترك عهدا تاريخيا ذا صحيفة استثنائية وعلى جانب عظيم من الخطورة دون أن تكون على علم تام بعناصره.. أنه لاجرام عظيم ذلك العجز المخجل الذى ظهرت به أوربا الغربية جميعها عن تفهم حقيقة المثل الروسى الأعلى.. وتظن أننا لانخرج عن دائرة الحقيقة اذا قلنا أن قوة الدفع التى شهدت مظاهرها فى روسيا السوفييتية لم تكن لتقوى على اخراجها نظم آلية فحسب بل من المحقق أن هاتيك النظم كانت تدمر تحت القوة الضاغطة بقليل من العناء لولم تكن مرتكنة على عامل روحى ثائر»(٦٩)

وتقف الأهالى دوما مع روسيا السوفيتية.. فتدين الصحف الغربية التى تشن حملات من الأكاذيب ضد السوفييت. وتقول: أن صحافة الغرب ذات شهرة طائرة فى تحريف الأخبار بل واختلاقها، وتدين الأهالى الهجوم البولندى على روسيا السوفيتية وتوالى نشر الاحتجاجات ضد هذا العدوان..

.. وتتوقف الكلمات.. فالقلب الثائر يتوقف.

هـ - مراث :

ولقد يكون غريبا أن رجلا كفرح.. حادا فى كلماته، شديدا فى خصومته، واضحا فى انتمائه يحظى عند وفاته بكل هذه المراثى، التى عندما جمعت شغلت كتابا كاملا..

ولقد طالعنا مرثية الاشمندريت ايصائيا عبود عن دير مار جرجس الحصن.. وطالعنا فقرات من مراثى عديد من الكتاب والصحفيين.. ويبقى أمامنا أن نقدم بعض النماذج..

«السيدة الفاضلة روز أنطون

أرجو أن تتقبلى خالص عزائى فى وفاة الفقيد شقيقك ولقد كانت خسارتنا فيه فادحة»

سعدزغلول رئيس الوفد المصرى

«لقد رأيت فرحا مرارا، ولكننى لم أكلمه الا مرتين أو ثلاثا،.. فسمعت من نبرة صوته ومارأيت من خشوع نظرته، وأحسست موضع دائه، فقلت له مواسيا «انك يافرح أفندى طليعة مبكرة من طلائع هذه النهضة العامة

وسيعرف لك المستقبل من عملك مالم يعرفه الحاضر، وستكون حين يفترق الطريقان خيرا مما كنت فى هذا الملتقى المضطرب.. فأومأ برأسه ايماءة شاكرة، وحرك يده حركة فاترة وقال: إنه ياأخى تيار جارف فماذا يحفل المستقبل بالحاضر، وماذا يبالى السائر للغد بمن كان قبله فى مفترق الطرق»

عباس محمود العقاد

« ان الفراغ الذى أحدثته وفاة فرح أنطون فى الأدب العربى لن يملأه أحد فى أيامنا الهوجاء هذه.. وأنى لأذكر الساعات اللذيذة التى قضيتها أطالع مجلدات مجلته الجامعه، وقد تركت اذ ذاك فى نفسى أثرا شبيها بذلك الأثر الذى يتركه دين جديد فى قلب حديث الايمان، فكانت تعتلج فى صدرى لواعج واحساسات غامضة وتنفتح أمامى أبواب تترك فى نفسى شيئا يشبه مقام الكشف عند الصوفيه»

سلامه موسى

* على «فرح» فلحزن الشرق حزنه

فما هو فرد انما هو جيل
لقد كان طودا للحقيقة راسخا
تميل رواسيها وليس يميل
فتى كان صدقا فى فم الدهر بيننا
وجل البرايا كذبة وفضول
فتى كان لايرضى الحياة حقيرة
فعاش ليفنى والجليل جليل
فيا لأسيفى كم يقتل العقل نابغا
وكم عاش بالجهل الهنى جهول
ليالى النسيم المقمرات قصيرة
وليل الشتاء المقشعر طويل

مصطفى صادق الرافعى

ﻫ- خاتمة:

وهل من خاتمه أفضل من هذا البيت:

ليالى النسيم المقمرات قصيرة وليل الشتاء المقشعر طويل

لكن فرحا قدأكد لنا أن الليل زائل.. زائل.. وأن ليالى النسيم المقمرات آتية.

هوامش:

١ - فرح أنطون- حياته وتأبينه ومختاراته- ملحق بالسنة الرابعة من مجلة السيدات والرجال- سبتمبر ١٩٢٣- مطبعة يوسف كوى بمصر - ص ١٠

٢ - مناهل الأدب العربى- فرح أنطون مكتبة صادر - بيروت(١٩٥٠)-ص٣

٣- نقولا الحداد-مقال- ملحق مجلة السيدات والرجال- المرجع السابق- ص ١٠

٤ - مارون عبود- جدد وقدماء - دار الثقافة - بيروت (١٩٥٤)- ص ٢٥

٥ - أحمد أبو الخضر منسى- فرح أنطون - مطبعة الاعتماد (١٩٢٣) ص ٢٠

٦ - محمود أبراهيم (صاحب مجلة الاكسبريس) - مقال بملحق السيدات والرجال- المرجع السابق - ص ٢٨

٧ - لطفى جمعه- مقال بملحق مجلة السيدات والرجال- المرجع السابق - ص ٢٠

٨- المرجع السابق - ص ٢٢

٩ - أحمد أبو الخضر منسى- المرجع السابق- ص ٣٤

١٠ - المرجع السابق - ص ٢٩

١١ - نقولا حداد - مقال ملحق بمجلة السيدات والرجال- المرجع السابق- ص ١٣٢

١٢ - الأهالى ١٩٢١/١/١٤

١٣ - الأهالى - ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤-١٩٢١/١

١٤- الأهالى١٩٢١/١/١٤

١٥ - الأهالى ١٩٢١/١/٢٥

١٦ - لمزيد من التفاصيل عن دور الجمعية المصرية بباريس ودور اليسار فيها راجع :د. رفعت السعيد تاريخ الحركة الشيوعية المجلد الأول- أيضا د. رفعت السعيد- عصام الدين حفنى ناصف- دار الثقافة الجديدة- القاهرة

١٧ - الأهالى ١٩٢١/١/٢٦

١٨ - الأهالى ١٩٢١/١/٢٧

١٩ - لمزيد من التفاصيل راجع: د. رفعت السعيد- نقولا حداد- دار الثقافة الجديدة(١٩٧٢)- ص٥٩

٢٠ - نقولا حداد - بحث تحليلى- ملحق مجلة السيدات والرجال- المرجع السابق- ص١٣٦

٢١ - أحمد أبو الخضر منسى- المرجع السابق- ص ٣٧

٢٢- مارون عبود- المرجع السابق- ص ٢٠

٢٣ عباس محمود العقاد- مطالعات فى الكتب والحياة- ص ٦٩

٢٤ - سلسلة مناهل الأدب العربى - فرح أنطون- مكتبة صادر- المرجع السابق - ص٧

٢٥ - مارون عبود- المرجع السابق- ص٧
٢٦ - لطفى جمعه- خطاب التأبين- المرجع السابق - ص ٢٤
٢٧ - محمود ابراهيم - مقال - ملحق مجلة السيدات والرجال- المرجع السابق- ص ٢٨
٢٨ - مارون عبود - المرجع السابق - ص ٢٤
٢٩ - مارون عبود - المرجع السابق - ص ٣١
٣٠ - فرح أنطون - مقال - الروايات ونفعها لنا. نقلا عن مناهل الأدب العربى- المرجع السابق- ص ٦٨
٣١ - الجامعة - السنة الرابعة (١٩٠٣) - الجزء ٦، ٧، ٨- ص ٣٠٢
٣٢ - فرح أنطون - مقال: الروايات ونفعها لنا- المرجع السابق
33 -G. AHMED - THE INTELLECTUAI ORIGINS OF EGYPTION NATIONALISM. (OXFORD) 1960 - P 41
٣٤ - كامل عسلى- الاتجاهات التقدمية فى الفكر العربى الحديث- رسالة دكتوراة، غير منشورة - ص ٢٦٣
٣٥ - البلاغ - ٥مارس ١٩٢٤-مقال لعباس العقاد
٣٦ - كتاب مفتوح الى عطوفتلو - رشيدبك والى بيروت قبلا ووالى بورصه الآن- مجلة الجامعة- السنة الرابعة (١٩٠٣) الجزء ٦، ٧، ٨، المرجع السابق - ص ٣٣٦
٣٧ - راجع النص الكامل فى: مجلة الجامعة- السنة الرابعة (١٩٠٣) العدد ٦، ٧، ٨، المرجع السابق ص ٣٠٦ ومابعدها
٣٨ - فرح أنطون - أورشليم الجديدة أو فتح العرب بيت المقدس، والرجل المريض والاسرائيلية الجميلة فيها - الاسكندرية فبراير ١٩٠٤ ص ٢٠
٣٩ - الجامعة- السنة الرابعة (١٩٠٣) المرجع السابق - ص ٣٠٤
٤٠ - مناهل الادب العربى- المرجع السابق - ص ٣٥.
٤١ - كتاب مفتوح الى عطوفتلو رشيد بك - المرجع السابق ص ٣٣٥
٤٢ - مناهل الأدب العربى - المرجع السابق - ص٦٩
٤٣ - المرجع السابق - ص ٩٢
٤٤ - مارون عبود - المرجع السابق ص ٢٩
٤٥ - المرجع السابق - ص ٣
٤٦ - ملحق مجلة السيدات والرجال.
٤٧ - لطفى جمعة - خطابه فى حفل التأبين - المرجع السابق - ص ٢٢
٤٨ - مناهل الادب العربى- المرجع السابق ص ٤٢
٤٩ - الجامعة - السنة الاولى- الجزء العشرون ١-١-١٩٠٠ مقال القرن العشرون وماذا عمل القرن التاسع عشر ص ٤٥٧
٥٠ - الجامعة - السنة الأولى - الجزء السابع عشر ١٥-١١-١٨٩٩ - ص ٣٨٢

٥١ - الجامعة - السنة الرابعة - الجزء الرابع - يونيو ١٩٠٣ - مقال : الكاتب الشرقى وحاجاته- ص ٢٣٠

٥٢ - الجامعة - السنة الثالثة - الجزء الرابع - نوفمبر ١٩٠١ - ص ٢٥٠

٥٣ - مناهل الادب العربى - المرجع السابق ص ٣٥

٥٤ - الجامعة - السنة الثانية - الجزء العاشر - ص ٦٢٦

٥٥ - ملحق مجلة السيدات والرجال - المرجع السابق ص ١٣١

٥٦ - المرجع السابق - ص ٩٩

٥٧ - لمزيد من التفاصيل راجع: د. رفعت السعيد - ثلاثة لبنانيين فى القاهرة - دار الطليعة بيروت (١٩٧٣)

٥٨ - الجامعة - السنة الرابعة، العدد ١٠٢٩ - ص ٣٧٤

٥٩ - مناهل الادب العربى - المرجع السابق - ص ٦١

٦٠ - الجامعة - السنة الثانية - الجزء ٢٢، ٢٣، ٢٤- ابريل ١٩٠١ - ص ٧١١

٦١ - الجامعة - السنة الرابعة (١٩٠٣) - العدد ١٠٢٩- مقال أورشليم الجديدة (آراء الرصفاء- ص ٣٧٣

٦٢ - فرح انطون - الدين والعلم والمال- المدن الثلاث- الاسكندرية - ١يوليو ١٩٠٣ - المقدمه.

٦٣ - المرجع السابق ص ١٤

٦٤ - المرجع السابق - ص ٤٣

٦٥ - الجامعة - السنة الرابعة - الجزء الخامس أغسطس ١٩٠٣ - ص ٢٩٧

٦٦ - محمد عمارة - الأعمال الكاملة للامام محمد عبده - الجزء الأول - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت - ص ٦٧٣

٦٧ - نقولا حداد - ترجمة حياة فرح أنطون - ملحق السيدات والرجال - المرجع السابق - ص ١٤

٦٨ - الأهالى - ٣ - ١ - ١٩٢١

٦٩ - الأهالى ١٥ - ٢ - ١٩٢١

الكشف عن أقنعة الإرهاب:

بحثاً عن علمانية جديدة

د. نصر حامد أبو زيد

هذا عنوان أحدث الكتب التى صدرت للمفكر الناقد الدكتور غالى شكرى، وهو كتاب لايتعرض للارهاب بالمعنى السياسى الشائع فى الكتابات الصحفية والذى ينصب فى الأساس على سلوك الجماعات الاسلامية فى المجتمع المصرى. الارهاب الذى يسعى الكتاب للكشف عن أقنعته هو الارهاب الفكرى المضمر لافى الخطاب الدينى وحده وانما فى نمطين من الخطاب أيضا هما الخطاب السياسى القومى والخطاب الثقافى الأدبى. لذلك انقسمت الدراسة على مدخل وثلاثة أقسام: يتناول المدخل قضية «العرب بين الدين والسياسة»، ويخصص كل قسم من الأقسام الثلاثة لنمط من أنماط الخطاب، فيختص القسم الأول بموضوع «السلطة بين السلفية والعلمانية «،ويختص الثانى بموضوع» القومية بين الطائفية والعنصرية»، بينما ينصب الثالث على «الثقافة بين الابداع والقمع». وقد اعتمد الكتاب فى عرضه لأنماط الخطاب على عدة وسائل حققت لها قدرا هائلا من الموضوعية، ففى المدخل تم طرح اشكالية التداخل بين الدين والسياسة فى الفكر العربى من خلال عرض ومناقشة الأبحاث التى قدمت فى ندوة «الدين فى المجتمع العربى»التى عقدت فى القاهرة فى شهر أبريل ١٩٨٩م. وفى تحليل الخطاب الدينى اعتمد المؤلف على: ١- المذكرة التى بعثت بها جماعة الاخوان المسلمين الى وزارة الداخلية بعد قيام ثورة يوليو بشهرين وقانون الجماعة المرفق بالمذكرة، وهو القانون الذى أقرته الجماعة عام ١٩٤٥ وعدّل عام ١٩٤٨ ٢- حوار مباشر أقامه المؤلف مع بعض الرموز المؤثرة فى تيار السلفية الجديدة المعاصرة: المستشار طارق البشرى والكاتب الصحفى فهمى هويدى. وقد أضيف لمادة هذا الحوار الشهادة المكتوبة التى قدمها المفكر كمال أبو

المجد وأجاب فيها عن نفس القضايا التى طرحت فى الحوار. ونفس الوسيلة- الحوار المباشر- تم بها عرض الخطاب العلمانى بالحوار مع كل من: المستشار محمد سعيد العشماوى، الدكتور ميلاد حنا، أنور كامل عثمان، الدكتور فرج على فودة، توفيق حنا. وفى تحليل الخطاب السياسى القومى اعتمد المؤلف على مادة متعددة المصادر والمنابع والاتجاهات فقد اعتمد أولاعلى تحليل مضمون أربعة كتب جامعية معتمدة فى تدريس مادة «المجتمع العربى»، ثلاثة منها تحمل ذات العنوان أحدها للدكتور على عبد الواحد وافى،والثانى للدكتور عاطف أمين، والثالث لمجموعة من الأساتذة هم: أحمد عزت عبد الكريم، محمد عبد السلام كفافى، محمد محمود الصياد، عاطف وصفى. ويحمل الكتاب الرابع عنوان «المجتمع العربى والاسلامى» للدكتور عبد الحميد بخيت بجامعة الأزهر. واعتمد المؤلف ثانيا على تحليل كتابين آخرين يدوران حول تحديد الهوية المصرية لمفكرين مسيحيين هما كتاب الدكتور لويس عوض «دراسات فى الحضارة» وكتاب ميلاد حنا «الأعمدة السبعة للشخصية المصرية». والى جانب تحليل مضمون الكتب اعتمد المؤلف- ثالثا- على تحليل موقف الكنيسة ممثلة فى تصريحات البابا شنودة من مشروع انشاء حزب سياسى كل أعضائه المؤسسين من المسيحيين ولم يكتف المؤلف بذلك فى مسألة الحزب المسيحى بل قام بتحليل شهادات أربع مجموعات من المثقفين المسيحيين يمثلون النخبة المسيحية، هذا بالاضافة الى شهادات على الشهادات قدمها كل من الشيخ عبد المنعم النمر والدكتور أحمد هيكل والشيخ يوسف البدرى ومأمون الهضيبى وأبراهيم شكرى. وكان لابد لاستكمال الأوجه المتعددة للمسألة القومية من مناقشة التطبيع مع العدو الصهيونى، وهنا تعتمد المادة شكل الحوار الذى يشارك فيه أربعة من الصحفيين سافر أحدهم الى اسرائيل عدة مرات. وأخيرا يعتمد الكتاب فى مناقشته للخطاب الثقافى الأدبى على تحليل معطيات بعض المعارك الفكرية التى خاضها المثقفون مثل قضية ترجمة رواية الكاتب الأمريكى- اللاتينى ماريو فرجاس ليوسا «من قتل موليرو وما أثارته من نقاش انتهى بتحويل مترجمها الدكتور حامد أبوحمد الأستاذ بجامعة الأزهر الى مجلس تأديب. والمعركة الثانية هى معركة تحريم الفنون خاصة الموسيقى والغناء والتمثيل. وكانت القضيتان الثالثة والرابعة بمثابة قضية واحدة ذات وجهين، أولاهما قضية سلمان رشدى التى تحولت الى قضية داخلية مصرية، وثانيتهما قضية رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ. والى جانب الشهادات المستقاة من الصحف والمجلات يقوم المؤلف بتحليل كتابين هما «قضية سلمان رشدى- ملف جديد فى صراع الاسلام والغرب» و «الطريق الى نوبل عبر حارة نجيب محفوظ»، الأول كتبه جمال سلطان وكتب الثانى كل من محمد يحيى ومعتز شكرى.

١- أسباب سقوط مشروع النهضة:

هذه المادة الغزيرة الثرية المتعددة المصادر والمنابع ليست هى على أهميتها- ورغم ماتمنحه من موضوعية فى عرض أنماط الخطاب الثلاثة موضوع التحليل- أخطر مايقدمه لنا الكتاب، بل التحليل ذاته بأدواته الحادة المرهفة وما وصل اليه من نتائج هو الذى يعطى للكتاب أهمية فائقة

فى حياتنا الثقافية المعاصرة، لافى مصر وحدها بل فى العالم العربى كله. وعلى طول الكتاب يجابهنا تحليل للخطاب يمضى على مستويين: المستوى الأول رد المضمون المطروح فى كل نمط إلى سياقه الثقافى الفكرى الأشمل ورد هذا الأخير الى سياقه الاجتماعى التاريخى، وهذا هو التأويل المتصل بشق التعليل والتفسير المستوى الثانى كشف المضمر والمسكوت عنه فى كل خطاب، لابمعنى كشف «الفحوى» من «المنطوق» بالدلالة الفقهية القديمة، بل بمعنى اكتشاف الباطن الذى يقوم عليه الظاهر ولايستقيم الا به. وهذا الباطن الذى يكشف عنه المستوى الثانى من التحليل يمثل الشق الثانى من عملية التأويل، شق اكتشاف المغزى والدلالة. ومن البديهى القول ان الحديث عن مستويين للتحليل، وعن شقين للتأويل، هو من قبيل التبسيط لأغراض العرض/ التحليل الذى نقدمه للكتاب هنا. ان عنوان الكتاب دال بذاته على ما نذهب اليه بشرط أن نفهم الارهاب بأنه الارهاب الفكرى الذى يتولد عن بنية ذهنية تقوم على العنصرية والتعصب. هذه البنية الذهنية (الارهاب) تمثل الباطن الذى تخفيه أقنعة الدين والسياسة والثقافة فى بعض اتجاهاتها السائدة الآن والمسيطرة. ومهمة الكتاب الكشف عن تلك الأقنعة وانتزاعها ليتبدى الارهاب واضحا جليا بحيث تسهل منازلته وهزيمته. وهل ثمة مهمة أخطر من هذه فى ظروف وضعيتنا الثقافية الآنية.

واذ يتكشف تحليل أنماط الخطاب الثلاثة عن قيامها على بنية ذهنية واحدة فلابد من التفتيش عن أسباب سيادة تلك البنية من جهة، ولابد من البحث عن حل نتجاوز به الوضع الثقافى الراهن وما يولده من واقع اجتماعى اقتصادى من جهة أخرى. واذا كانت سيادة تلك البنية الفكرية (الارهابية) ترجع الى سقوط مشروع «النهضة» بعد سلسلة الأزمات التاريخية التى مر بها فان البحث عن حل لابد أن يبدأ من معرفة أسباب السقوط. لقد قامت معادلة النهضة على تلفيقية بين التراث والوافد الغربى أو بين الاسلام والحضارة الغربية، وهى صيغة انبنت على أساس نفعى برجماتى بحكم الطبيعة الهشة المتهافتة لنشأة الطبقة الوسطى فى احضان الأقطاع المحلى من جهة، وفى تبعية للرأسمالية الغربية من جهة أخرى، لذلك تحولت معادلة النهضة الى تبرير للتكنولوجيا الغربية باسم الاسلام، وتحول الاسلام الى غطاء أيديولوجى لتبرير توجهات الطبقة وتكريس علاقاتها. وحتى المشروع الناصرى وبتوجهاته القومية التحررية ولافتاته الاشتراكية لم يسلم من تلك الواجهة التلفيقية. وحين سقطت الناصرية سقطت معها اللافتات ولم تبق الا السلفية التى عززتها وساندتها توجهات «الانفتاح» الاقتصادى التابع بكل حصاده الاقتصادى والاجتماعى والثقافى والسلوكى، والثروة النفطية الهائلة بكل ما أحدثته من آثار مدمرة وما حققته من تغييرات لصالح بنية الفكر السلفى فى تجلياته المختلفة. ومن العوامل التى لم يلتفت اليها كثيرون أن قيام الكيان الصهيونى العنصرى المسمى اسرائيل ساعد فى تعميق أزمة النهضة وعجل بسقوطها وساهم فى حقن السلفية- بالمعنى الاجتماعى والثقافى العام الذى تعد السلفية الدينية أحد تياراته بدماء جديدة. ومن المفارقات المؤسية أن الخطاب السلفى الدينى حين يدعو الى قيام حكم دينى يعزز بدوره- بطريق التغذية المرتدة المعروفة فى المجالات الكهرومغناطيسية- الأساس الدينى العنصرى للكيان الصهيونى. وهنا يزول العجب من تعاون

نظام الحكم الايرانى مع اسرائيل، وتعاون نظام النميرى فى تهريب الفلاشا الى اسرائيل، بل ويزول العجب من تزامن قيام اسرائيل مع قيام باكستان وبمساعدة نفس القوى الاستعمارية وتحقيقا لأطماعها فى السيطرة على العالم العربى ومناطق المخزون الاستراتيجي للبترول بواسطة اسرائيل، وللاحتفاظ بالسيطرة الاقتصادية والمحافظة على المصالح البريطانية فى شبه القارة الهندية بواسطة باكستان التى انضمت عقب اعلانها دولة الى حلف شمال الأطلنطى.

ان سقوط النهضة نتيجة العوامل السالفة يعنى أن صيغة التوفيق يجب أن تسقط لحسابات تركيبية تقوم على ادراك موضوعى لأطراف المعادلة. وهذه الصيغة التركيبية لابد أن تقوم على أساس وعى علمى تاريخى بامتدادنا التاريخى- الاسلامى وغير الاسلامى على حد سواء- من جهة، وبطبيعة الحضارة الحديثة من جهة أخرى. ولايمكن ابداع هذه الصيغة التركيبية الا من خلال «علمانية جديدة» تكون بندا فى جدول أعمال «ثورة ثقافية شاملة» هى جزء من مشروع حضارى جوهره الديمقراطية والاشتراكية. هكذا يعبر عنوان الكتاب الرئيسى وعنوانه الفرعى معا عن: تحليل الاشكالية بكشف «أقنعة الارهاب» من جانب، وتلمس الحل ب» البحث عن علمانية جديدة» من جانب آخر. ولكى يساهم هذا العرض التحليلى فى تعميق القضايا والمشكلات المطروحة فى الكتاب فاننا سنقوم بالكشف عن الجذور التاريخية لعدد من قضاياه الرئيسية، وبذلك نساهم فى البعد التأويلى الخاص بالتعليل والتفسير. وسنقوم من جهة أخرى بالمساهمة فى بعد الكشف عن الدلالة والمغزى، وهو البعد التأويلى الثانى آملين فى المساهمة بذلك فى طرح بعض الحلول التى تعمق بعض جوانب الثورة الثقافية الشاملة التى نسعى جميعا لتحقيقها.

٢- الاشتباك بين الدين والدولة:

ان قضية القضايا فى واقعنا وفى ثقافتنا ذلك الاشتباك المعقد التاريخى بين الدين والدولة من جهة، وبينهما وبين الفكر والثقافة من جهة أخرى. وظاهرة «الاشتباك المعقد التاريخى» تختلف عن علاقة التفاعل الخصبة والخلاقة التى نجدها للدين فى كثير من الثقافات المعاصرة. وليس صحيحا أن الحضارة الأوروبية الحديثة قامت على أساس «الارتداد» عن المسيحية كما يحلو للكثيرين أن يؤكدوا، فالحقيقة أن المسيحية- لا الكنيسة- أحد الروافد الهامة- الى جانب الوعى التاريخى بالتراثين الرومانى واليونانى من جهة ومنجزات التقدم العقلى والعلمى التى أنجزتها الحضارة العربية الاسلامية من جهة أخرى- لتلك الحضارة. والمجتمع اليابانى الحديث يستند فى بنيته الثقافية والاجتماعية على مجمل تفاعل تركيبى للقيم التى تطرحها الأنساق الدينية الثلاثة: «الشنتوية» «الدين القومى الوطنى الذى يتمثل فى عبادة - بمعنى الاحترام والتبجيل والتوقير لاالخضوع والذلة- أرواح الأسلاف، و «الزرادشتية» الصينية الأصل بما تطرحه من نسق للعلاقات بين الحاكم والمحكوميين من جهة وبين سائر أعضاء المؤسسات الاجتماعية المختلفة من جهة أخرى، والنسق الدينى الثالث هو «البوذية» الهندية الأصل بما تطرحه من قيم الطهارة والاخلاص والزهد. لكن المثالين المطروحين هنا- الحضارة الأوربية الحديثة والمجتمع اليابانى- لم

يخلوا من حالة الاشتباك التى ماتزال قائمة فى واقعنا، وذلك حين تحالفت الكنيسة مع الاقطاع وجمدت دلالة النصوص الدينية لتبرير الطبقة وتكريس استغلالها. ونفس الأمر حدث فى المجتمع اليابانى حين تم استدعاء «الشنتوية» وحدها لتكريس عنصرية شوفينية ضيقة تخدم مصالح الطبقة المسيطرة وتبرر توجهاتها الاستعمارية وتحالفها مع العنصرية النازية. وفى كلتا الحالتين حسم الصراع بين الدين- سلطة رجال الدين المسخرين لخدمة الطبقة المسيطرة- وبين حركة الواقع المتجهة للمستقبل لصالح حركة المستقبل، وتم فض الاشتباك بشكل حاسم ونهائى. ليس مطلوبا اذن عزل الدين عن الحياة كما يروج المبطلون، بل المطلوب وبالحاح تصحيح دوره باعطائه فعاليته الحقة ليكون جزءا من النسيج الحى لنهضتنا وثقافتنا ومجتمعنا.

والسؤال المطروح دائما: لماذا عجز مشروع النهضة العربية عن تحقيق ما تحقق فى سياقات أخرى! والتفسير الطبقى الاجتماعى/ الاقتصادى هام وصحيح لكنه ليس كافيا، فالاشتباك بين الدين والدولة والثقافة له عمقه التاريخى الذى يمتد الى الحلقة الفرعونية اذا ركزنا على المجتمع المصرى.ان اتحاد الاله والحاكم فى شخص واحد يجعل الحديث عن «علاقة» بين الدين والدولة، أو بين الدين والسياسة، حديثا تبسيطيا. مخلا. واذا تجاوزنا الحلقة الفرعونية وقفزنا الى الحلقة العربية فمن السهل أن نحدد بدايات الاشتباك فى الخلاف الذى وقع بين المسلمين عقب وفاة النبى (ص)، حيث طرحت مسألة الخلافة وطرحت بعض أشكال التعددية السياسية بين الأنصار- أهل المدينة- المهاجرين من أهل مكة. طرحت بعض الصيغ مثل «منا أمير ومنكم أمير» أو «منا الأمراء ومنكم الوزراء»، ولكن الخلاف حسم لصالح مبدأ «القرشية» التى اعتبرت منبع «النبوة». وكان ذلك التوحيد بين القبيلة/ العصبية وبين الدين مقدمة ساهمت فى سياق مجمل الظروف الموضوعية الاجتماعية الاقتصادية فى الوصول الى مبدأ الحكم الثيوقراطى الذى أعلن على لسان الخليفة الثالث عثمان بن عفان حين خيره الثوار بين التخلى عن الامارة وبين القتل فقال: لا أخلع قميصاً قمصنيه الله «. وقد استمر المبدأ فاعلا بصرف النظر عن الصياغات اللغوية المختلفة وتطور حركة المجتمعات التى يعتنق أهلها الاسلام. تغيرت الصياغة فى عصر الدولة الأموية- مثلا- لتكون عقيدة «الجبر» التى تنفى حرية الارادة الانسانية هى قاعدة التعامل بين السلطة والشعب، الى جانب أنها تبرر كل مظالم السلطة استنادا الى أن كل مايقع على الأرض انما يقع بقدر الله. وقد كان من الطبيعى أن يؤدى اشتباك الدين والسلطة السياسية الى اخضاع الفكر والثقافة للتأويلات السلطوية للدين.

واخضاع الفكر والثقافة للسلطة السياسية/ الدينية يمتد أيضا الى العمق التاريخى لمجتمعاتنا، لكن ذلك الاخضاع يتزامن فى الحلقة العربية مع اقرار مبدأ السيادة القرشية بعد اعطائه بعدا دينيا لقد كان مسموحا فى عصر النبوة تعددُ قراءات النص الدينى،، وهى القراءات التى تتلاءم مع واقع التعدد القبلى واللغوى فى الجزيرة العربية. وقد تم الغاء ذلك التعدد لصالح القراءة القرشية، حين أصدر الخليفة الثالث عثمان بن عفان توجيهاته للجنة التى شكلت لجمع القرآن بأن: «ما اختلف فيه فاكتبوه بلسان قريش». ومن الضرورى هنا تأكيد أن الأساس الذى استند اليه مفهوم «القرشية»

- سواء فى بعده السلطوى الدينى أو فى بعده الثقافى- أساس عصبى عرقى لاأساس ثقافى حضارى، وهو أساس يستبعد الموالى ذوى الأصول غير العربية بصرف النظر عن الميلاد والتنشئة. وبسبب هذه الطبيعة العرقية العنصرية استبعد الصحابى عبد الله بن مسعود من عضوية اللجنة استبعادا تاما، فى حين تولى رآستها زيد بن ثابت الأصغر سنا وصحبة. وقد غضب ابن مسعود غضبا شديداً خاصة وقد اشتهر أن النبى (ص) كان يحب أن يسمع قراءته للقرآن لأنه كان يقرؤه بشهادة النبى (ص) «كأنه أنزل عليه»، فعبر عن غضبة قائلا: «والله لقد كنت أقرأ القرآن على البنى وهذا (زيد بن ثابت) فى صلب رجل كافر» ولأن مفهوم القرشية بالمعنى العرقى العنصرى توحد بالدين والسلطة والثقافة انتهى الصراع الذى نشب فى المجتمع الاسلامى الأول بسيطرة الأمويين، وكان هذا التطور فى حقيقته يمثل انحرافا عن الأهداف الأصلية والجوهرية للاسلام. لذلك لم يكن غريبا أن يكون الأمويون هم أول من رفعوا المصاحف على أسنة السيوف طالبين الاحتكام اليها لحسم صراع سياسى اجتماعى فى طبيعته، وبذلك وضعوا أساس قاعدة الاحتكام الى النصوص الدينية. ومن البديهى أن يكون المعنى الدينى الحاكم- أو الحَكَم- هو المعنى الذى يحقق أهداف السلطة ويبرر توجهاتها. هكذا استطاع النظام الأموى أن يخوض معركته ضد كل القوى ففى حقيقته يمثل انحرافاً عن الاهداف المعارضة له على مستويين: مستوى العصبية العرقية وما يرتبط بها من تحالفات من جهة، ومستوى التأويل النفعى للنصوص الدينية ثم تعميم هذه التأويلات ورفعها الى مستوى العقائد المقدسة من جهة أخرى. وعلى المستوى الثقافى والفكرى أمكن قمع كل التأويلات المناهضة لتأويلات الأمويين- أو بالأحرى تأويلات رجال الدين الموالين لهم والذين يقومون بخدمتهم- بالتصفية الجسدية لأصحابها. قتل الخلفية عبد الملك بن مروان معبدا الجهنى سنة ٨٠ هـ وقام ابنه هشام بن عبد الملك بقتل غيلان الدمشقى سنة ٩٩هـ، بينما ذبح خالد بن عبد الله القسرى- أحد ولاة بنى أمية- الجعد بن درهم سنة ١٢٠هـ أسفل المنبر بعد صلاة عيد الأضحى بعد أن أنهى خطبة صلاة العيد قائلا: «عباد الله، قوموا الى عيدكم وأضحياتكم فانى مضح بالجعد بن درهم». لقد كان هؤلاء الشهداء من الموالى، وتلك جريمة فى مجتمعات القبلية العنصرية، لكنهم اضافوا اليها كبيرة مناهضة التأويل السلطوى للدين فقدموا تأويلا يتبنى حرية الارادة الانسانية.

٣- تجاور العلمانية والسلفية :

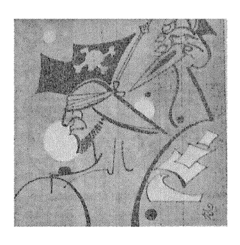
هل يمكن الحديث بعد ذلك كله عن قيام حكم غير كهنوتى، وهل يمكن القول بأن تاريخ الاسلام لم يعرف ما عرفه تاريخ المسيحية من سلطة كنسية. لقد قامت السلطة السياسية- وما زالت تقوم- بدور الكنيسة وجعلت من أيديولوجيتها معيارا للصواب والخطأ الدينيين. واذا كان كمال أبو المجد ينفى عن الاسلام أنه يدعو الى حكومة دينية فانه يصف الحكومة الاسلامية المرغوب فى قيامها بأنها مجرد حكومة أيديولوجية (ص٨٦)، ويتناسى أن الايديولوجة تظل هى الايدولجية الدينية التى يوصم معارضها بالكفر والالحاد. وفى حديث طارق البشرى اعتراض على

من يستشهدون بالتجارب التاريخية للحكومات الدينية للكشف عن استخدام الدين واستغلاله من جانب السلطة السياسية بأن الفجوة بين «النص» و «التطبيق» موجودة فى كل النظم السياسية (٨٧) ويتجاهل الفرق بين النصوص الدينية والنصوص البشرية، حيث يمكن بأساليب النضال المختلفة اجتياز الفجوة بين النص وتطبيقه فى النصوص البشرية، بل ويمكن تعديل النصوص ذاتها. وهذا أمر يستحيل تحقيقه ضد نظام ينطق بالنص الدينى ويتخذه قناعا لأيديولوجيته السياسية. ومن الغريب أن ينكر فرج فودة من منظور علمانى أن الاسلام يعرف شيئا اسمه رجال الدين (ص٩٩)، ظانا بذلك أنه يسحب البساط من تحت أقدام دعاة الحكومة الاسلامية. والحقيقة أنه يتجاهل الواقع التاريخى من أجل السجال الأيديولوجى الذى يؤدى فى النهاية الى فوز دعاة الحكم الاسلامى. ومثل فرج فودة يلجأ فهمى هويدى الى السجال الأيديولوجى فينسف المشروع الاسلامى من الأساس حين يذهب الى أن القرآن كتاب هداية لايتعرض الا للمبادىء العامة دون التفاصيل والجزئيات، وليس مطلوبا منه أن يعطينا نظريات سياسية أو اقتصادية ولا تشريعات ولاقوانين (ص٧٨).

هكذا تكشف الحوارات والشهادات تجاور العلمانية والسلفية حيث ظلت الأولى محكومة بآفاق تراثية تبريرية بينما حاولت الثانية الاستناد الى النصوص الدنينة بعد افراغها من التاريخ الاجتماعى الذى تجسدت على أرضيته. ولم يكن الخطاب القومى السياسى- والمفترض أنه خطاب علمانى بالأساس- بمعزل عن هذا التجاور، فالتبست مفاهيم القومية العربية فى مرحلة المد الناصرى بالعرقية العنصرية من جهة وبالمحتوى الدينى من جهة أخرى. وهكذا صار للفكر القومى مرجعية ظاهرة هى الميثاق الوطنى وأخرى باطنة هى الدين: «وكلا المرجعين يمثلان نصوصا لا وقائع» (ص١٦٢). ويبقى الفارق بين سلفية الاصلاح وسلفية السقوط أن الأولى واجهت الحضارة الحديثة فجعلت من تأويل النصوص غطاء لتقبل منتجاتها دون تقبل أصولها الفكرية، وواجهت الثانية- الراديكالية بتعبير المؤلف- الواقع المأزوم بعد سقوط المشروع الناصرى فاحتلته باستدعاء الاسلام الرجعى البدوى النفطى. ولقد أسهمت مفاهيم القومية المشار اليها فى الترحيب بالسلفية الأخيرة التى أسقطت «العرق/ العنصر» واحتفظت بالدين (ص١٦٣).

وهكذا يؤدى الاشتباك والتداخل بين السلطة والدين الى ترسيخ مبدأ «الاحتكام الى النصوص» المؤولة تأويلا أيديولوجيا مسبقا من جهة، والمستند الى سلطة سلفية من جهة أخرى. وحين يلجأ المجددون- أو السلفيون الجدد- الى محاولة العودة الى النصوص خارج سياق التأويلات التاريخية التراثية- النصوص الخام فى تعبير حسن حنفى- فانهم يؤكدون أولية سلطة النص من جهة، وينتزعون النصوص من سياقها الموضوعى اللغوى التاريخى من جهة أخرى.

والنصوص فى نظر المجددين اما أن تعبر بالايجاب- ذكر الحكم فى شأن بعينه- أو تعبر بالسلب -الصمت، وما سكتت النصوص فهو فى حكم الاباحة طبقا للقاعدة الفقهية التى ترى أن حكم الاباحة هو الأصل مالم تحدد النصوص غير ذلك. وطبقا لهذه القاعدة يرى كمال أبو المجد أن الاسلام ليس ضد مبدأ «الفصل بين السلطات» وأنه: «لايتخذ موقفا معاكسا على الاطلاق، اذ ليس له موقف من الصيغ التنظيمية حتى تتغير وتتطور بطبيعتها» (ص٨٩). ونلاحظ هنا أن



المبدأ- الفصل بين السلطات- الذى صاغة الفكر الانسانى فى نضاله الدامى الطويل الذى خاضة ضد كل صنوف القهر البشرى الارضى لايتأصل فى وعينا الا بالعودة الى النصوص ولو بالمعنى السلبى. وهذا تعميق لمفهوم «الحاكمية» القائم على: ضرورة الاحساس الدائم بالعبودية لله» (ص٩١). ولتأكيد مبدأ الحرية الانسانية- حرية الفرد بكل تجلياتها فى القول والعمل والعقيدة- لابد من العودة الى النصوص ولو بانتزاعها من سياقها الموضوعى اللغوى- وهو مانطلق عليه اسم «التلوين نقيضا لمصطلح التأويل»- فيصبح جزء من آية (البقرة/٢٨٢) هو: «ولايضار» كاتب ولاشهيد» «أقدم تقرير مكتوب لحرية الكتابة والقول «اذا أخذنا فى تفسيره بعموم اللفظ» (ص٩٢). وأيا كان نهج الالتجاء الى النصوص، وأيا كانت طبيعة النصوص التى تتخذ اطارا مرجعيا ، فان المحصلة واحدة فى كل أنماط الخطاب التى حللها الكتاب وهى جعل النصوص لا الواقع هى نقطة البدء والمعاد. وليس من الغريب اذن فى ظل سيطرة الخطاب السلفى الرجعى أن يعاد طرح كل القضايا التى كنا نظن أنها حسمت: الربا، عمل المرأة وزيها ، النظم والمؤسسات السياسية والاجتماعية الحديثة، الفنون والآداب، وحتى الاستعانة بوسائل الحساب الفلكى العلمى لتحديد أوائل الشهور العربية.

وليس غريبا فى هذا السياق أن تقف الكنيسة موقفا معاديا من نظمى لوقا ، وهو موقف لم تتخذه ضد أيا من مكرم عبيد أو سلامة موسى (ص ٢٠٠). ولاغرابة كذلك أن يشاع عن ميشيل عفلق بعد موته أنه كان قد اعتنق الاسلام، والرسالة واضحة لتفسير ربطه القومية العربية بالاسلام تاريخا وثقافة وحضارة، فلايقيم ذلك من منظور السلفية الرجعية مع كونه مسيحيا (ص٢٠٢). ولا نريد أن نقول أنه من الطبيعى أن ثقافتنا صارت تحتاج الى فتاوى رجال الدين- لارأى النقاد والمثقفين- لتحليل النصوص الأدبية والفنية والفكرية أو لتجريمها (ص٢٤٤-٢٤٥). ولانريد أن نقول انه من الطبيعى كذلك أن يخضع مثقفينا ومبدعينا لابتزاز الارهاب الفكرى فيرفع نجيب محفوظ دعوى قضائية ضد جريدة المساء القاهرية لأنها

بادرت بنشر حلقات من «أولاد حارتنا، ويكتب يوسف ادريس ماكتب ثم يعتذر عنه (ص٢٧٠). والأخطر من ذلك أن تشارك الأغلبية فى طقوس سلمان رشدى مع الاعتراف بعدم قراءة الرواية. وهى الطقوس التى تمت فيها تلقائيا اهالة التراب على «أولاد حارتنا»، بل على نوبل ذاتها. فى هذا السياق المشبع بالارهاب الفكرى الدينى والسلطوى والثقافى يتحتم أن يزول العجب من كم العنف المعروض فى دور السينما فى مصر محلية كانت الأفلام أم أجنبية، ولامجال كذلك للعجب من أن تكون أفلام الكاراتيه العنيفة زادا يوميا لقطاع من الأطفال الذين تمتلك أسرهم أجهزة الفيديو. الارهاب الآن يتجول فى الطرقات،لاارهاب الدولة فقط أو ارهاب الجماعات، بل الارهاب الذى تجسده حركة الشاب المراهق المصرى الذى تشاجر مع أبويه فهاجم بوابة القصر الجمهورى مسلحا مساء يوم ٩/٢/٩٠ وسلوك عضو مجلس الشعب الذى أخذ يلوح بسكين اثناء القاء كلمته التى وجه فيها الخطاب الى الرئيس شخصيا- رغم عدم وجوده فى المجلس- مطالبا اياه بالقضاء على الفساد والتطبيق الفعلى لقانون «من أين لك هذا»، هذا رغم أنه نائب من نواب الحزب الحاكم (الاهرام ١١/٢/١٩٩٠)

٤- الارهاب يتجول فى الطرقات

هل يمكن الاتفاق بعد ذلك كله مع التفاؤلية المفرطة التى يستنتجها المؤلف من بعض الوقائع الثقافية الجزئية ليقرر أنه: «ليس صحيحا أن حجم الردة السلفية قد بلغ مرحلة الخطر» (ص٢٣٧، ص٢٤٥)؟ اذا كان المقصود بالردة السلفية ظاهرة المد الدينى السلفى الرجعى فليس هذا المد هو مكمن الخطر الوحيد. والمؤلف يقرر أن السلفية كانت موجودة طول الوقت، ولكنها تكتسب خطورتها من مجمل السياق الموضوعى الذى أدى الى سقوط مشروع النهضة، الخطورة التى نبعت من حقيقة أن كثيرا من أنماط الخطاب - التى نوقشت فى الخطاب والتى لم تناقش- تتجاوب مع منطلقات السلفية وتحطب فى حبلها كما يقول المثل العربى. هذه السلفية المركبة بلغت مرحلة الخطر دون شك، وهذا الخطر يبدو فى جعل الارهاب بنية اجتماعية سياسية فكرية تتجلى فى العلاقات الاسرية تجليها فى اضخم المؤسسات الاجتماعية والسياسية والثقافية/ الفكرية.

هذا الارهاب المركب الذى يتخفى بطرائق وأساليب متباينة فى أنماط الخطاب العربى المعاصر هو الذى يجعل البحث عن علمانية جديدة تكون جزءاً من ثورة ثقافية شاملة مطلبا ملحا. ولاحاجة لبسط القول بأن الثورة الثقافية الشاملة لاتنفصل عن النضال من أجل تحقيق ثورة اجتماعية شاملة تساهم الثورة الثقافية في توجيهها وتتحقق بها فى نفس الوقت تحققا كاملا. ودون الارتباط البنيوى الجدلى بين الثورتين تظل أى مشروعات للنهوض اما بمثابة استنبات للبذور فى الهواء، أو تعليق للتغير الاجتماعى بالانتفاضات والهبات الجماهيرية العفوية التى يسهل احتواؤها وتفريغها من أى مضمون تقدمى. واذا كانت جذور الارهارب المتعددة تمتد فى الزمان مكتسبة من عمق وجودها التاريخى أصالة زائفة- كما سبق البيان- فان الثورة الثقافية فى

شمولها لابد أن تبدأ: «من طرح الاسئلة القديمة والجديدة والمنسية والمؤجلة» ولابد لها من اعادة طرح الأصول لامناقشة الجزئيات (ص ١٤٠). والعلمانية الجديدة لابد لها من الانقطاع المعرفي عن الماضى بعد تأصيله وذلك باكتشاف «القوانين المضمرة فى حركة التراث الحى داخليا» (٢-١). ولأن الاستناد الى سلطة النص - خاصة النصوص الدينية- يعد سمة جامعة فى أنماط خطاب الارهاب السائدة، ناهيك أن النصوص الدينية تمثل اشكالية تجنبتها كل أنماط الخطاب شبه العلمانى مشروعات النهضة السابقة، فلاشك أن طرح هذه الاشكالية الآن يعد مطلبا جوهريا لتأسيس علمانيتنا الجديدة. انه واحد من أخطر الاسئلة الجديدة المؤجلة، بل المنسية.

ان التقاطع مع التراث لم يتحقق لأنه لم يتأصل فى بنية وعينا، ولأن القوانين المضمرة لحركته لم يتم اكتشافها، ولذلك ظلت عناصر الاشتباك الفاعلة فى بنيته حية فى بنية وعينا. والتساؤل عن أصول ذلك الاشتباك وعلله هو من قبيل الكشف عن بعض القوانين المضمرة فى حركة التراث خارجنا وداخلنا على السواء. لقد ظل الجدل يدور فى سياق مشروع النهضة بين السلفيين والعلمانيين على أرضية واحدة داخل حدود الاحتكام الى النصوص الدينية. سواء كان الاحتكام بارزا كما هو الأمر فى خطاب السلفيين أم كان الاحتكام ضمنيا كما هو الحال فى خطاب العلمانيين. وباستثناء هذا الفارق الشكلى ظل الخطاب العلمانى عاجزا عن انتاج وعى علمى بتاريخية النصوص الدينية، وظل يتعامل مع النصوص الدينية من منظور الخطاب السلفى الذى يركز على جانبها الالهى نافيا حقائقها بوصفها وقائع تاريخية من جهة، وبوصفها نصوصا لغوية تنتج دلالتها بالضرورة من تفاعل علاقاتها التركيبية بالسياق الثقافى الاجتماعى التاريخى من جهة أخرى. ان المصدر الالهى للنصوص الدينية لاينفى عنها طبيعتها اللغوية بوصفها رسالة موجهة الى متلقين عبر متلق أول- هو النبى (ص) وهو أيضا رسول حامل لرسالة مطلوب منه ابلاغها- وكلهم بشر يعيشون فى واقع تاريخى ويتنفسون ثقافة تحتل اللغة مركز القلب منها. واذا كان الخطاب السلفى يتجاهل كثيرا من تلك الحقائق لحساب الالهى والمقدس والمطلق فان رؤيته تلك تصطدم بمضمون الرسالة الكلى وبمقصد الوحى الاساسى الذى هوالانسان بوصفه كائنا اجتماعيا.

هذا التجديد لجانبى النصوص الدينية يجعلنا نتساءل: أهو الالهى يتجلى لذاته بذاته، أهو التجلى الذاتى أم التجلى للغير الزمانى والنسبى؟ والاجابة لاخلاف عليها، وهذا يثير سؤالا آخر: اذا تجلى المطلق للنسبى فهل يظل على اطلاقه أم يتلبس بالنسبى ويشتبه به؟ والاجابة لاتحتاج لتأكيد ويكاد الالهى اذا تجلى فى اللغة- كما هو الأمر فى حالة الاسلام- أن يكون بشريا، وليس من قبيل المصادفة أن يكون القرآن «تنزيلا»، وهو اسم دال فى سياق جدلنا اللاهوتى هذا. لقد كان تجلى المطلق فى المسيحية وظهوره فى صورة المسيح البشر- ابن الانسان بحسب التعبير اللاهوتى- ولذلك ظهر الخلاف حول طبيعة السيد المسيح بوصفه خلافا لاهوتيا وهو فى حقيقته خلاف أيديولوجى ذو أبعاد اجتماعية تاريخية. وبالمثل نرى أن التركيز على الالهى فى النصوص الدينية من أجل نفى البشرى الاجتماعى التاريخى موقف أيديولوجى. وابراز الانسانى والتاريخى فى النصوص الدينية يصادم هذه الأيديولوجيا من جهة، ويستند الى حقائق امبريقية

لاسبيل الى انكارها من جهة أخرى. ان النصوص الدينية ليست فى التحليل الأخير سوى نصوص لغوية بكل أبعاد اللغة الثقافية الفكرية الاجتماعية. ولاسبيل لفهم تلك النصوص واستخراج دلالتها الا بوضعها فى ذلك السياق الكاشف عن الخاص فى دلالتها.

وباكتشاف الخاص والتاريخى يمكن الوصول الى العام فى دلالة تلك النصوص، ولايصبح الحديث عن العام والخاص تكرار لماطرحه علماء أصول الفقة من دلالات جزئية تتناسب مع مستوى وعيهم المعرفى من جهة، وعلى منطلقاتهم الفكرية والأيديولوجية من جهة أخرى. لقد اكتفى علماء الأصول بالوقوف عند العام والخاص من منظور فقهى لايرى للنصوص واقعا أو سياقا خارج اطار علوم القرآن بكل ماتمتلىء به من مرويات نقلية تحتاج للفحص والفرز، وذلك دون أن يقفوا منها موقفا نقديا شاملا. أما العام والخاص فى التحليل التاريخى للنصوص الدينية فمعناه الكشف عن الدلالات التى أسقطها التطور اللغوى الثقافى وصارت مجرد شواهد تاريخية وفصلها عن الدلالات العامة التى توجد فى كل النصوص الأصيلة فى جميع الثقافات. ولابد من الاشارة الى أن عملية الفصل هذه بين الخاص والعام فى دلالة النصوص الدينية ليست عملية تتم مرة واحدة والى الأبد، بل هى عملية متجددة مع تجدد آفاق القراءة بتطور الثقافة والمجتمع وتقدم الأدوات التحليلية وتطور الوعى. ان تحقيق الوعى العلمى بتاريخية النصوص الدينية لايجب أن ينطلق من أى مداخل أيديولوجية حتى لايقع الخطاب العلمى فى شرك المجالية الأيديولوجية، بل يجب أن ينطلق من التحليل السيولوجى للوقائع التاريخية من جهة، ومن التحليل اللغوى الثقافى من جهة أخرى.

ومن شأن هذا الوعى العلمى أن يساهم دون شك فى فض الاشتباك بين الدين والسلطة السياسية من جهة، وبينهما وبين الثقافة من جهة أخرى، وذلك حين يسلبهم جميعا مسألة «الحاكمية»، التى تعنى الاحتكام لسلطة النصوص فى البنية السلفية المضمرة فى أنماط خطابهم. ومن شأن هذا الوعى أن يساهم كذلك فى وضع لبنة فى بناء العلمانية الجديدة التى تتقاطع مع الماضى والتراث من خلال تأصيلهما معا، ولعل هذه اللبنة أن تكون بمثابة «حجر الأساس» لهذه العلمانية المأمولة. ولعل هذا الوعى أن يكون فى النهاية اسهاما فى الثورة ال ثقافية الشاملة المقبلة، والتى نريدها: «أكثر شمولا من أن تكون مجرد تحرير سلطة الدولة من سطوة رجال الدين، بل هى الى جانب ذلك وغيره برنامج متعدد المراحل والجوانب والوسائل لتحرير البنية الاجتماعية ذاتها من السيطرة الثيوقراطية الموغلة فى التخلف» (ص ١٤٣).

نصوص



قصة:

جميل عطية ابراهيم/ شوقى فهيم/محمود الوردانى /وجيه عبد الهادى/ ابراهيم فهمى/ محمد جبريل/جميل حتمل

شعر:

كمال الجزولى/ سمير عبد الباقى/ محمد سليمان/ السّماح عبدالله /محمد الغيطى/طاهر البرنبالى/مصطفى الجارحى/مدحت منير

قصة

يوميات

جميل عطية ابراهيم

كان أخى الاكبر هو الذى إقترح بناء مقبرة خاصة بالاسرة، فاشترى الارض، وبدأ فى اعداد ترتيبات البناء.

فى البداية اختلفت الاسرة حول هذه الفكرة، بعضهم تحمس وبعضهم تشاءم، ووجدتنى من المتحمسين لفكرة المقبرة وقررت ان أحيطها بالاحجار واحواض الورد، وأن أبنى نصبا عاليا وأضع عليه تمثالا، وكنت أعرف أن اخوتى سوف يعترضون على هذه الكماليات وقررت أن أتحمل نفقاتها بمفردى. فالمقبرة بدون واجهه رخامية وأشجار عالية لا تعد مقبرة

وتجاوز ثمن الارض الألف جنيه، وقدر المقاول تكاليف البناء بألف اخرى، وأخبرنى صديق له خبرة بالحدائق أننى فى حاجة الى مائة وخمسين جنيها لتجميل مدخل المقبرة والفناء الخارجى بالنباتات والورود.

وتسلم أخى الاكبر الارض وقام بتسجيل العقد فى البطريركية وفقا لقواعد امتلاك أرض المقابر، وسدد الثمن نقدا نيابة عنا، وأعد الرسومات الهندسية، وتعهد والدى بسداد نصيبهما من الثمن أيضا، وباعت والدتى نصف مصاغها الذهبى، أما أختى الصغرى فقد حزنت حزنا عظيما.

وبدأت أحاديثنا تدور فى معظمها حول المقبرة وبناء المقابر، وكان أخى الاوسط يستعد للزواج فبدأت عائلة خطيبته تشاركنا الحديث حول المقبرة وتكاليف بنائها، فقد كانت من مفاخرنا، فأسرتى تسعى وقد نجحت فى امتلاك مقبرة خاصة بها، واسترجعت الاسرتان حوادث مؤسفة عن اثرياء من العائلة ماتوا فجأة دون تحسب لهذا اليوم، فدفنوا فى مقابر «الصدقة»، ففى العام الماضى رفض حنا وهو من أقاربنا دفن حرم صديقة مجلع فى مقبرته، وتهرب من وعده ساعة الدفن، وادعى أنه قد نسى المفتاح. لكنه صرح لوالدى بعد ذلك، بأنه يتشاءم من فتح المقبرة فى بداية العام. فالمقبرة

اذا فتحت فى بداية العام فلن تكتفى بجثة واحدة. وتبدأ فى سحب الاحياء واحدا بعد الاخر.

وزعمت والدتى أن حنا رجل خسيس من مصغره، فعلى الرغم من أنه يقوم بجمع التبرعات للكنيسة كل أحد، وأنه يعاون الأب جرجيوس ويصحبه عند زيارة المرضى، ويحمل له البخور، ويؤدى الطقوس، فهو رجل خسيس ونذل.

وتوقف حنا عن زيارتنا، لكن أخى الاكبر كان يتصل به سرا لأنها امور المقبرة، وكان حنا يقول لاخى ان أهم شئ فى هذه الحياة هو تأمين بيت الآخرة، وتعلمت منه آداب الحديث عن المقبرة، فعندما يتحدث الى ابى ، يطلق على المقبرة «التربة» ويقرنها بكلمة محببة دائما، أن يقول موضع الراحة الابدية، او عندما يستريح العبد الشقى من عذابات الدنيا ويلبى نداء ربه، ولا ينسى ان يقول حنا لوالدى أيضا، بعد عمر طويل، أو عندما يسلم الانسان الوديعة الى خالقها، لابد له من تربة.

وكان ابى على النقيض من والدتى، يتفهم مشاعر حنا، ويتعاطف معه، ويقول أن الرجل قد أدى واجبه نحو دميانة زوجة مجلع، فقد فتح لها مقبرة خاصة بأطهار الكنيسة والقديسين، واشتكت والدتى حنا للأب سرجيوس، لكنه طيب خاطرها، وقال لها، أن الانسان عاجز عن مواجهة الشر، فالخطيئة الاولى فى دمه، وأن المسيح قد جاء ليحمل عنا خطايانا ويخلصنا، وظل حنا يتودد الى والدتى بعد كل صلاة، ويقول لها فى ود، السماح يامقدسة، أنا اخطأت ورب الكنيسة رب سماح ومحبة، فتشيح بوجهها عنه، وترد عليه بكلمات قاسية. وحنا يمت الى والدتى بصلة قريبة بعيدة، تزعم أنه كان يود الزواج منها فى شبابها ولكنها كانت ترفضه بشدة لنذالته، وقد فضلت والدي الغريب عن العائلة عنه لشهامته، فيضحك قائلا لها: هذه أحداث من ستين عاما مضت. انسى يا إمرأة.

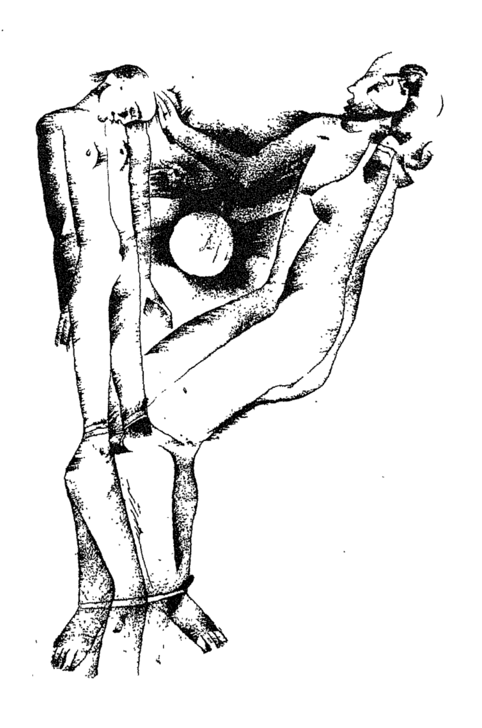
فتقول له غاضبة: من أربعين عاما فقط.

ونضحك جميعا، ويضحك أبى أيضا منها. وعندما لم يؤيد الأب سرجيوس والدتى فى هجومها على حنا، بدأت تنتقده علانية، وبدأت تحاسبه على نذور الكنيسة وتقيد التبرعات فى دفتر خاص.

وذات مرة ادعت أن الاب سرجيوس يدخن السجائر بعد الصلاة، وأن زوجته تذهب الى شاطئ العجمى وترتدى المايوه، فصدمت مشاعرنا، وانبرى أخى الاكبر مدافعا عن الكاهن، وطلب من أبىَ أن يتدخل فى الأمر، ولكن أمى كانت عنيدة فى صراعها، وصرحت أنها لن تكف عن مهاجمة حنا حتى آخر نفس فيها، وأنها على استعداد لتسدد نفقات المقبرة بمفردها، وانها ليست فى حاجة الى معاونة أخى الاكبر او مشورة حنا، وباعت بقية مصاغها ورصدت ثمنها للمقبرة.

وكان يضايق أختى الصغرى تدخل والدتى فى كل صغيرة وكبيرة تتعلق بالمقبرة، وطريقة مهاجمتها لحنا وراعى الكنيسة، وانها باعت مصاغها من أجل المقبرة، ولكن حماس والدتى لأمتلاك مقبرة كان قد ملك مشاعرها، فكظمت أختى على مضض.

وأسهم كل منا فى تكاليف المقبرة فيما عدا أختى الكبرى المتزوجة، فقد رفض أبى أن يسهم زوجها معنا، وطلب أبى أن تكون المقبرة بإسمه وأن يوضع إسمه على قلعة رخام مصحوبا بكلمة



من الكتاب المقدس عليها، وكانت أختى الصغرى ترى أن مصاغ والدتى التى بددته من أجل المقبرة هو نصيبها عند الزواج، أما زوج أختى الكبرى فقد غضب من والدى ومنع أختى من المجئ الينا، وحزن والدى بعدها حزنا عظيما لحرمانه من رؤية أحفاده الصغار، أما والدتى فقد كانت تذهب الى زيارة أختى الكبرى سرا فى غياب زوجها..

قصة

ياجميع المتعبين

شوقى فهيم

نادرا مايمتد نوم القيلولة حتى السابعة مساء، لكن هذا ماحدث فى ذلك اليوم فى شهر يونيو الماضى. كنت نائما بفعل الاقراص المهدئة عندما دق الباب فقامت زوجتى وفتحت.. رأت يدا تمتد ممسكة بمظروف أخضر فى حجم الفولسكاب. وبحركة آلية تناولت المظروف وقبل أن تقل كلمة كانت اليد قد اختفت، وصاحب اليد أيضاً. كان الظلام قد حل فى الطرقة الممتدة بين أبواب الشقق، أطلت برأسها ثم مالت على سور السلم لترى من الذى اعطاها الرسالة، لكنها لم تر أحداً كأنه «فص ملح وذاب».. لم أسمع حتى وقع اقدامه وهو ينزل.. . ناولتنى الرسالة. اضأت المصباح. كان مكتوبا على المظروف الأخضر، وبخط بدائى أشبه بخطوط الاطفال، «رسالة ال ولدى عبد الله عبد القادر علام» وفى أسفل المظروف، وعلى الطرف الأيسر، كتب بخط اصغر» «من طرف والدك عبد القادر علام».

سألت زوجتى فى مزيج من الدهشة والخوف.

– من الذى أرسله؟

– أبى!

قالت غاضبة:

– أهذا وقت مزاح؟ من الذى أرسله؟

قلت بجدية: انها رسالة من أبى.

وتبادلنا النظرات.

في صيف ١٩٥٤، أي منذ اربعة وثلاثين عاما، اختفى والدي. كنت يومها رضيعا في شهري السادس. وكلما كبرت تلقيت معلومات اكثر عنه وعن ظروف اختفائه، كانت امي بالطبع هي المصدر الأساسي للمعلومات، ثم اخوتي، واقاربي، والجيران، والمعارف. كان أبي يعمل أمينا للمخازن في المجلس البلدي لمدينة بني مزار في محافظة المنيا، ثم نقل- بعد أسبوع من ولادتي- ليعمل سكرتيرا للمجلس البلدي في مدينة سمالوط الملاصقة لبني مزار. استأجر غرفة في سمالوط. يأتي كل يوم خميس لينعم بصحبة الأسرة ويغير ملابسه ثم يسافر في صباح السبت. كان موعد مجيئه الأسبوعي ثابتا لايتغير. من سمالوط يأخذ قطار الواحدة والنصف ظهرا، ليصل محطة بني مزار في الثانية الا خمس دقائق، وفي الثانية والربع يطرق باب بيتنا فتسرى فرحة طاغية في كل أرجاء البيت ممزوجة برائحة الطعام الذي أوشكت أمي على الانتهاء من اعداده

وفي يوم الخميس السابع عشر من شهر يونيو ١٩٥٤ كانت الأسرة تنتظر ربها في موعده المعتاد، في الثانية والربع. كانت الأم قد انتهت من طهو البامية، والأرز، واعدت السلاطة وغسلت الفاكهة ووضعت الأطباق على المائدة. ولم يأت الأب.

قالت الأخت الكبرى: نغرف الطعام ليبرد قليلا حتى يجيء أبي. وفعلت ذلك.

الثانية والنصف ولم يأت. برد الطعام

الثالثة.. الرابعة... الخامسة. وعندما غربت الشمس كان القلق يملأ البيت.

في السابعة دق الباب، كان زوج أختي الكبرى. اخبرته الأم. ذهب الى سمالوط. كانت حجرة أبي مغلقة بقفل من الخارج وقال الجيران انهم رأوه آخر مرة خارجا من حجرته بعد ظهر يوم الأربعاء، طوال الليل تم البحث عنه في كل الأماكن المحتملة، وفي الصباح تم ابلاغ الشرطة وكسروا القفل وفتحوا الباب، كانت الحقيبة التي يحملها عند سفره موجودة وبها الملابس التي سيأخذها معه. وكان ثمة قدر به خضار مطبوخ.

تشكلت فرق من الأسرة والأقارب والجيران والمعارف وتم البحث عنه في كل المستشفيات القريبة وفي نقاط الشرطة المجاورة، وقام فريق من الصيادين بمسح ترعة الابرهيمية من سمالوط حتى مغاغة حيث توجد مصفاة تمنع ابحار الجثث. وما من فائدة. قيل انه سقط في ترعة الابراهيمية عندما كان يسير مساء الاربعاء بحذاء شاطئها ثم داهمته أضواء قوية لسيارة نقل. وقيل ان وراء أختفائه موظف في المجلس البلدي مرؤوس لأبي، متهم بالاختلاس. ولكن تحقيقات الشرطة والبحث الدقيق عن ابي لم تسفر عن أي نتيجة. وكان الأمل يذوي يوما بعد يوم. وعبر السنوات الأربع والثلاثين صار أبي ذكرى ترفرف على البيت وسؤالا مغلقا لاجواب عليه.

والآن يجيئني خطاب منه. الآن- بالذات- ها هو يرسل لي رسالة وأنا مهزوم أمام العالم. لطالما حلمت به كلما ضاق على الخناق قلت للطبيب النفسي الذي يعالجني عن الرؤيا التي تتكرر بين ليلة وأخرى في الشهور الأخيرة مابين النوم و اليقظة كنت آراه وقفا في مهابة في ردائه الأبيض الواسع فاردا ذراعيه كطائر خرافي يناديني بصوت عميق « تعالى الى أيتها المتعب.. تعالى بحملك الثقيل وأنا أريحك. » . وكانت رؤيته تغمرني بالدفء والسكنية.

فتحت المظروف.



كان يحتوى على رسالة من الورق الأصفر كتب عليها بخط نسخ مشكل: «من عبد القوى علام الى ولده عبد الله.

«اقرأ هذه الرسالة وأعمل بما آمرك به. اننى والدك. وانت من صلبى. انا حى موجود. وسنلتقى يوما ما. اسميتك عبد الله، وانت الابن الذكر الوحيد لى. احفظ اسمى عاليا. واياك واندثار أيامى. كذب الذين قالوا انى غرقت أو قتلت، فأنا حى موجود. اذكر اسمى عند شروق الشمس كل صباح. احلق شعرك دائما ولا تضع نظارة على عينيك. احفظ أيامى من الاندثار. اننى والدك وانت من صلبى. وسنلتقى يوما.»

عندما انتهيت من قراءة الرسالة كانت موجة من الرهبة والذهول تعصف بداخلى وكان العرق يتصبب من جبهتى.

قالت زوجتى: هذا امر مريب.. نحن لانعرف من الذى أرسل هذه الرسالة.

قلت لها: لقد عشت طيلة اربعة وثلاثين عاما وانا اتلهف لرؤية أبى ولو فى الحلم. والآن ها هو يبعث لى برسالة.

– هل جننت. لقد أختفى والدك منذ اربعة وثلاثين عاما. والآن يرسل لك رسالة لماذا لم يأت بنفسه؟

– قد تكون له ظروف خاصة تمنعه من المجىء. ربما يكون قد تزوج من سيدة اخرى ويتحرج من مقابلة أمى.

– أن امك الآن تجاوزت السبعين من عمرها، وأبوك لوكان حيا، فأنه تجاوز الثمانين، فهل هناك حرج فى مثل هذا السن؟

لم أرد على زوجتى. نهضت وارتديت ملابسى وذهبت الى منزل أمى. ورغم أنها الآن ترى ورغم انها لاتعرف القراءة والكتابة الا أنى اطلعتها على الرسالة. وما ان وقع بصرها عليها حتى صاحت:

– انه خط ابيك تماما. مازلت اذكره. كنت اعلم أنه حى وموجود.

ذهبت الى شقيقاتى المتزوجات فأجمعن على ان الرسالة من أبى فعلا، وانها بخط يده. وعندما

عدت الى والدتى اطلب منها البحث فى البيت عن أية أوراق قديمة بخط ابى انفجرت باكية:
- لماذا أنت شكاك هكذا؟ هل تريد قتل أبيك مرة أخرى بعد ان علمنا انه حى وموجود؟ ألم يقل فى الرسالة أنك ابنه الوحيد؟ ألم يعرف عنوانك؟ ألا يكفى كل هذا لاثبات أنه صاحب الرسالة؟

عدت الى البيت يغمرنى احساس جديد وقوى: أن لى أبا حيا موجودا فى مكان ما. وسوف نلتقى فى يوم ما. واستسلمت زوجتى لهذه الروح الجديدة التى تلبستنى. وعندما طلبت منها ان تقص شعر رأسى وتزيله بالموس فزعت ولكنها أمام اصرارى نفذت ما اريد. نظرت الى وجهى فى المرآة فلم اتعرف على نفسى. آننى مخلوق جديد بلا شعر. ،لكن ما هذا الشارب؟ أليس هذا شعرا؟ ألم يقل ابى فى رسالتة «احلق شعرك دائما» «وأخذت الموس وحلقت شاربى. نظرت الى المرآة: ها أنا شخص جديد. ولكن ثمة شعر فى وجهى.. الحواجب! هل أزيلها. وعندما أحست زوجتى بمانوى فعله خرجت:
- أياك أن تزيل حواجبك! سأترك لك البيت لو فعلت ذلك.

واذ كانت صرختها قوية تردد صداها فى غرفة الحمام ادركت انها جادة فى قولها فتراجعت عن حلاقة حواجبى.

على العشاء راحت زوجتى تمعن النظر فى. قلت لها ان تتناسى الأمر ولا تحاول النظر الى.

فى اليوم التالى نهضت قبل الشروق. سحبت الرسالة وأعدت قراءتها «.. واذكر اسمى عند شروق الشمس كل صباح..» خرجت الى الشرفة وتوجهت نحو قرص الشمس البازغ وأنا أردد: أبى حى وموجود.. أبى حى وموجود.. وسوف نتقابل.. وسوف نتقابل..ثم أعدت قراءة الرسالة فى الشرفة وعندما وصلت إلى عبارة «واحلق شعرك» توقفت واخذت أفكر. ان كلمه «شعر» هنا جاءت فى صيغة المطلق. لم يقل شعر رأسك، أو شعر وجهك. لم يقل شعر رأسك، او شعر وجهك.. أو أى شعر أى جزء من اجزاء الجسم. اذن هو يقصد كل الشعر الذى على الجسد. من شعر الرأس الى الحواجب الى الذقن الى العانة الى ماتحت الأبطين وشعر الأرجل.. كل الشعر..

دخلت المطبخ وأعددت بعض الحلوى من العسل الأسود والليمون بالطريقة التى تتبعها زوجتى لازالة الشعر. دخلت الحمام وازلت اولا حواجبى ثم شعر ذراعى وتحت.إبطى. كل شعرة فى جسمى ازلتها. نهضت زوجتى من نومها ودخلت الحمام. عند مانظرت الى وجهى صرخت فزعاً وأخذت تصرخ «لقد توقفت عن استخدام عقلك».. تفعل فى نفسك كل هذا بسبب ورقة ارسلها احد السخفاء.. ثم راحت تصرخ بصوت أعلى وأعلى.. انك بشع ومعتوه. حذرتها ان لاتتمادى فى اهانة أبى ورسالة ابى ولكنها لم تتوقف. كان لابد من قتلها حفاظا على ذكرى أبى ورسالته. وقتلتها. وها أنا الآن قابع الصالة وراء الباب مسلحا بسكين كبير وقطعة حديد.. انتظر الأوغاد الذين سيجيئون.

قصة

دقات

محمود الورداني

.. خرجت أخيراً الى طريق خال وواسع. كان الفضاء قدامى وورائى وحولى وفى كل مكان. كنت أسير مرهقا مكدودا، أشاهد دوائر الدخان تتصاعد على يساري، وتومض حرائقها الصغيرة المنتشرة فى تلال القمامة المتناثرة فى البعيد. كانت البنت قد توقفت عن البكاء منذ أن كففت عن الجرى، الذى كان فيما يبدو يسبب لها ألماً لاتقوى على احتماله. وعندما هدأت، هدأت هى كذلك. غير أن جسمها كان يخرج من البطانية، وملابسها التى كانت مرتبة وملفوفة جيداً، لا أدرى ماجرى لها.

بعد قليل، سمعت صوت العربة والجواد: العربة تقرقع بعجلاتها الخشبية، أما صوت دقات أقدام الجواد، فيدق دقات خفيفة سريعة متتابعة. أجفلت قائلاً: ليس من المعقول أن يكونوا هم، أولئك الذين يطاردوننى منذ البداية، وكيف يتأتى لهم أن يطاردونى فى عربة تجرها الجياد، بعد أن فارقتها- مرغماً- بضفيرتها الغليظة حتى الخصر، ورائحة البرتقال العذبة تروح وتجىء فى دفقات. ها انا وحدى إذن، ومعى الطفلة الصغيرة.

وخطوت مسرعاً نحو شجرة جرداء على اليسار، واختبأت خلفها قدر ما أستطيع بينما كنت أتابع العربة وهى تظهر على مرصد فى الطريق. تبينت الجواد يخب صاعداً، ثم هيئة الولد الصغير القاعد على الحافة وحده والعربة تهتز نحوى.

غادرت مكمنى، وجريت معترضاً طريقه متهللا فرحاً لخلاصى الوشيك. كان ولداً صغيراً أسمر، وكان يضحك ضحكة واسعة جذلى، ويغطى رأسه بطاقية بيضاء. ساقة اليمنى كانت مثنية تحته

بينما تدلت اليسرى من طرف العربة الخشبية الصغيرة التى بلا أسوار. شد اللجام بقوة، فتوقف الجواد البنى متمهلاً يهز رقبته الطويلة اللامعة فى غضب. رفع لى وجهة الضاحك، فقفزت بجواره، وأرخى اللجام لينطلق جواده مجتاحاً الريح والخلاء.

لقد أدركت من بعيد أنه هو. وهاجمنى فرح طاغ حين استطعت أن أهتدى اليه. إنه هو بلاشك إمام المساجد ومطلع الأنوار اللوامع. الجامع العتيق. هذا هو الصحن يبدو غائماً، ومن خلفه غابة من أشباح الأروقة الخالية الممتدة فى الليل. نعم.. هو جامع عمرو بن العاص. استراحت نفسى وغمرنى هدوء عجيب. ولم ألبث إلا قليلا، حتى وجدتنى أهتف: ما الفائدة فى تعرفى على هذا المكان أو ذاك، مادمت لاأستطيع أن أحدد بالضبط، أو على أى نحو، علاقته ببقية الأماكن. يبدو أنه ها هنا تكمن المشكلة.

ثم عاودنى إحساسى القديم بالذنب لأننى أسرعت بمغادرة مكانى فى أول الأمر، إلا أننى عدلت من وضع البنت على حجرى، وأخذت أحاول إعادة ترتيب ملابسها ثم بطانيتها، ونحن نهتز بعنف فوق العربة التى أشرفت على ميدان واسع مضىء وممتلىء بالناس والبيوت تحتها الدكاكين.

ومع ذلك، ليست هذه هى المشكلة فى الوقت الحالى. المهم الآن أن أتشبث بالعربة، وأرقب الطريق هذه المرة بحذر، حتى أغادرها بمجرد أن أتجاوز النقطة الفاصلة بين تعرفى على المكان، وبين تأكدى من علاقة هذا المكان بالأماكن الأخرى.

شوارع وشوارع قطعتها العربة، كلها مضئية ومزدحمة، حتى انتهينا الى ميدان آخر يطل على أطلال السور القديم العالى. وتوقفنا لنلتقط امرأتين أشارتا وهما واقفتان على الناصية. كانت الأولى ترتدى «ملاية لف» والثانية جلباباً أسود طويلاً، وطلعت كلتاهما ومرتا بجوارى، وأنا قاعد بالقرب من الطرف المواجه للطرف الذى يجلس عليه الولد.

عاودنا سيرنا عابرين الشارع الذى يصل حتى أطلال السور القديم. كانت ثمة فتحة تخترق السور، وتشكل امتداداً للشارع. وعلى اليمين واليسار، كان السور يمتد هناك فى الظلام عالياً بأحجاره الصفراء الكالحة. وقلت لنفسى، ها نحن قد غادرنا مدينة كاملة، مادام هذا السور قائما، وربما نكون قد دخلنا مدينة أخرى. وفى كل الأحوال يجب أن يكون لهذا السور معنى ما.

وبغتة لطمنى دوار ثقيل جعلنى أغمض عينى بسرعة، غير أننى خفت أن أفقد قدرتى على حماية الطفلة، ونحن نجلس على حافة العربة، ففتحت عينى ثانية. كانت الرائحة تندلع ملتاثة لدم ولحم وعجيج وطنين ولغط وصبية ورجال يتمنطقون باحزمة جلدية تبرز منها أطراف السكاكين والمدى، وينتعلون أحذية طويلة تصل بالقرب من الركبتين.

البعض يقود متمهلاً قطعانا من الجمال تخب مهتزة بأسنامها، والبعض الآخر يقود قطعانا من الغنم، والقوم جميعهم منشغلون بسلخ وتشفية الأجساد المعلقة أمامهم فى الضوء الباهر. كان الذبح والسلخ والتقطيع والدم قائماً على قدم وساق، والناس منصرفون بكليتهم يعملون جاهدين نشطين ويبدون على قدر من الحماس والحرارة.

وما إن تجاوزناهم حتى تنفست الصعداء، وتراجعت قليلا بظهرى أشم الهواء فى الشوارع الخالية ونحن نعبر مزلقانا للقطارات، لتستوى العربة ويستقيم سيرها متخلصة من الاهتزازات

والمطبات المفاجئة.

فى حارة مسقوفة تمهلت العربة، وعلى الجانبين كان «الصنايعية» قاعدين أمام أبواب الدكاكين يصنعون من قماش الخيام أعلاماً ورايات وصوراً فرعونية وزخارف موشاة بالقصب الملون، تحت أضواء المصابيح الملمقة بجوار اللافتات الباهتة.

والتفتُ الى المرأتين من خلفى، فوجدتهما، وقد مالت كل منهما برأسها، واستغرقتا فى حديث شاركت فيه الأيدى والنصف العلوى من الجسم. غير أننى كنت مع ذلك حذراً: أرقب الطريق بانتباه، بعد أن نجحت فى لملمة ملابس البنت ولفائفها، وتمكنت من وضعها على حجرى بطريقة مريحة، حتى أنها استسلمت للنوم، متخلية عن تلك العبسة الخفيفة التى كانت معقودة على جبهتها.

حين شاهدت البوابة الضخمة المفتوحة، عرفت أننا وصلنا الى «باب زويلة». استرحت وداخلتنى الثقة والطمأنينة، بعد أن توقف الولد بعربته بجوار سور جامع الصالح طلائع. وفى الفناء الحجرى قدام الجامع، وعبر السور، كان ثمة كشك خشبى صغير مدهون باللون الأسود، وأمامه لافتة معلقة بين عمودين مكتوب عليها: الحزب الوطنى الديمقراطى.

وومض فى ذهنى سريعا أن باب زويلة هذا يفضى الى «الغورية» أليس كذلك؟. ومن هناك يمكننى أن اكتشف الطريق الى شارع الخليج. ومادمت قد تبينت باب زويلة وجامع الصالح طلائع وسور جامع المؤيد القريب» فلاشك أن اكتشاف الطريق الى شارع الخليج بالقرب من سجن الاستئناف، نعم، ومديرية الأمن ومحكمة مصر، كلها أمور سهلة وقريبة المنال، هل أنجح إذن فى الوصول الى مكان أعرفة؟ وهل استطيع أن أنجو أنا والبنت؟..

المرأتان جاوزتانى، وقفزتا الى الشارع، ثم توقفتا امامى تتحدثان. راحت الأولى تعدل ملايتها، فبان قميص نومها الأخضر الداكن قصيراً، وجسمها النحيل الملفوف. أما الثانية، فقد استقامت بجسمها الثقيل الراسخ، وأرسلت لى نظرة طويلة، قبل أن تفاجئنى قائلة.

«إسند العيّل بيدك.. ضع يدك تحت ظهره..».

ثم استدارتا، وعبرتا الميدان الصغير نحو باب زويلة. كانت المرأة الصغيرة تعرج عرجاً خفيفاً، وهى تستند على المرأة الأخرى. بحثت فى جيوبى متطلعا الى الولد الصغير، سائق العربة، بوجهه الاسمر الباسم. جيوب السترة والسروال والقميص، رحت أجوس فيهم فأجد أوراقاً وعلبة سجائر وكبريتا ومنديلاً.. لكن الولد هز اللجام بين يدية وانطلق بالعربة، وهو يلوح مبتعداً..

قصة

أطعمه من طعامى

وجيه عبد الهادى

أسير ..! ماكلت قدماى عن السعى فى الطريق.

يسير فوق ظلى.. دائما يسير فوق ظلى.

شمس أصيلنا لعوب. يغرقها الخجل عندما ترى الزنجى الاسود قادما بسدائله الكثيفة.

قال إبى:

– زاد اللبن بضرع البقرة. يجب أن تعود بها إلى الدار.

لابد أن الاولاد جميعا ينتظرون.

ما استطعت أن أجيب صوتى مازال ناعما ..! وشجر السرو الطويل غاب عنه الظل.

وبدت ألارض الشاسعة حول الساقية– بحرا دامسا.

فقط تذكرت فريد كلبى الطيب.

يحلو أبدا مصاحبته. يرخى أذنيه. يهز ذيله. يبدل صوته العالى إلى شيء رقيق غير ألنباح.

يجرى مداعبا قدماى. أمد يدى عاليا.

يقفز أملا أن يطولها. أربت على ظهره. ينبطح على أحد جانبيه يفتح فمّه كمن يبتسم. دائما حولى.

فى البيت أطعمه من طعامى. فى ألغيط من غذائى أعطيه. دائما حولى. يمشى. يقظا. يقظا.

سحبت البقرة. يمينى حقول القطن. ويسارى ألمروى. جسر المروى ضيق. لكنه ألطريق الوحيد

. أسير..!

قناديل فوانيس. نتفا بيضاء بدت فى قلب الليل الاسود.

ألوصول إليها حلمى. أيقظنى منه صوت كالرعد صدر عن فريد. كان خليطا من العواء والنباح.

إلتفت. تبدل شعر رأس بشوك ...!

إحتوانى مايشبه ألذهول. ألنباح. العواء. صوتى ألمتحشرج. ألظلام. سيقان الشجر.

جذوعها. الاشباح. حلقى ألجاف. ذهنى المتوقد.. خوار البقرة

أصوات كالهدير. نتف ألقطن ألبيضاء بحر من الوميض يزحف مع الاصوات ألتى تبشرنى بالخلاص.

أبى أول من حضر. أفاقنى جؤاره. على الضوء ألكثيف ألاتى. لمحت ألدم يزحف من رقبة فريد إلى ألارض صحت.

- فريد.. فريد.!

الرأس مرفوع فى شموخ ويقظة. على بعد خطوة واحدة منه. كان الذئب ممددا وقد أتى نبوت أبى على بقية الحياة فيه.

بدا جسم فريد ينتفض. ينتفض. يداى تقربانه من قلبى بقوة...

الرأس يهتز دون نظام. الاسنان تنزف. أللسان يتدلى. يرتجف الجسم بشدة ويسكن. لكن البقرة وصلت إلى الدار.

سائرأنا.. ماكلت قد ماى عن السعى فى الطريق.

يسير فوق ظلى. دائما يسير فوق ظلى.

. مات فريد ..!

. أضبطه كثيرا يحاول أن يدوس راس ظلى ..!

. أسرع الخطى..!

. (يسرع الخطى)!

. أبطىء

. (يبطىء)

. أنا أسير إلى مصنعى .. هو يسير إلى أين-؟!

كان فريد يداعب قدمى (يسير فوق ظلى) يستشعر حبى عندما أربت على ظهره.(يسير فوق ظلى) أسرعت الخطى... يسرع على ظلى.

وقفت فجاة. سبق ظلى! . إرتبك.

هززت رأسى. نظرت إليه بامتهان. أحسست أن من واجبى أن أزور قبر فريد ...!

قصة

يامجمع العشاق

ابراهيم فهمى

..يوم وراء يوم، سنة وراء سنة، كل الأيام واحدة، وكل السنين، يكتبنى موظف التعداد رقماً واحداً بالدفاتر، ولايكتب أسماء «صحابة» فارقونى دون خبر، ونساء الحارة والجيرة، لايكلموننى، لأنى ملأت فمى، ورميت على الرجل المرسوم على الورقة المالية من فتاته، ولأنى لاأنقش اعلامه شارة على باب حجرتى، ولا اتباهى به كما يتباهى صغار العهد باعلامه على الدراجات، ولانى لاأضع على كمى شارة الكفتين الموشومتين باعلامه.. ولانى....!

.. يكتبنى موظف التعداد رقما واحدا بالدفاتر، وانا املأ حجرتى بالمرايا، كى أرى ظلى فيؤانسنى، فانا اثنان، ثلاثة، أربعة، والقلب واحد، أكلم نفسى، أرقص لنفسى، واغنى، (ولاأحد يرقص وحده، الا الطير الذبيح ياقمر)، أنا اثنان، ثلاثة أربعة، يدى فى يدى، كتفى على كتفى، يامجمع العشاق فى ليلة عيد، يامجمع الصحابة فى رقصة «أراقيد»، ساعة وراء ساعة، سنة وراء سنة، كل الساعات واحدة، وكل السنين.

*   *   *

«ياقمر الليل، أنت ولدى الواحد مثل حبة تمر
حبة تمر فى صدر نخلة، يانور العين وحيد الرجال
تطمع الأنذال فيه، وحدك فى الدنيا من بعدى
كيف المجرى عن الفيض، فكفت أمك عن الولادة

كنخلة كفت عن الطرح فى عزها، وبطن أمك لاينبت
فيه قرش، ولاروح أنثى، ولاروح ذكر، والناس وحوش
كواسر، قرشك أبوك، قرشك أمك، قرشك أخوك
فى الغربة، أخوك فى السفر»

..تطير الطيور عند منزل الشمس فتحجبها، تجوع الحواصل، فتنسى الطيور المواطن، والجوع كافر «ياقمر» لما تشبع البطن، يشبع القلب، تجوع البطن، فيجوع القلب، ولايحب الأوطان، أبدا «ياقمر» قلب جائع، ولايعرف العشق جائع، وعلى كل قرش «ياقمر» سيد غريب، ملك اذا دخل الأغراب أسيادا على بلد جوعى، أفسدوها، وجعلوا أعزة الأهل، مهانة، ..بكم تشترى أباك ياولد؟... لايبحر النيل ولو اتسع، ولا بالمراكب، ولو حملت من بلاد الأحباش عطراً، من يحبك ياولد يشتريك، ولايكسر الرجال إلا الجوع والحريم، من يحبك ياولد يشتريك، ولا فى بلاد الكفر واحدة مؤمنة...!

«ياقمر، لما تدخل بوابات البلاد أدخلها من قلوب النساء، وعاشقة واحدة كأنها الدنيا

كأنها الناس، بالعشق أبدا لا تكن وحدك
وعاشقة واحدة تعطيك فى كل بطن رجل
ياولد، وحيد الرجال، يطمع الأنذال فيه»

..هالوقت أجلس على المقاهى، كطائر كسرت الريح جناحه، تلاعبنى النساء، فاحسب أن لون الجوارب من لون سيقانهن، واحسب أن «الروج» على الشفاة من ورد «الجناين»، لايجتمعن بى جماعة، الا حينما ينفردن بى بين كراسى العربات فى عز الصيف، كأن لحمهن البارد، ظل الدميرة، والبنات ينظرن لى بعين، وعين على العربات، وعين على الرجل المصور على الورقة من فتاته، أحب أن أجمعهن حولى، كطيور حطت على كفى من كل لون، فاعطيهن العشق كلاماً على قصاصات من ورق، وهدايا، والعروق دم، فيمسحن به العرق، لما يتصبب من على وجوههن، أكتب على الخصور بعينى مقاطع من قصص لم يكتبها أحد قبلى ولابعدى، لما يخطف اللصوص من فتاته قلمى، واحفظ وجوههن حتى المساء، فارسمها على الحوائط، وعلى الوسادة، وعلى زجاج النوافذ، وعلى المعابر، والورق، كأنى اثنان، ثلاثة، أربعة، فنحن جماعة، لكن موظف التعداد يطرق على الباب، بعد سنة، وراء سنة، يكتبنى وحدى رقماً بالدفاتر، وكل يوم فى صباحه، أصحو، أسأل الناس، من أى طريق، يبدأ الطريق، تتشابك على الشوارع، والناس من حولى شاردون فى عيونة. فى فتاته، هلا أحببتنى الساعة واحدة يابنات، والملعون من فئة الملعون، من بلد الملعون، يزاحمنى، يلوح للبنات بقبعته، وأنا أتعاهد على الحب فى الصباح، فيتعاقد معهن على الأسرة فى المساء، ولا فى بلاد الكفر واحدة مؤمنة..!

. . .

افرح ياولد مثل الطير العائد، ترى
العشق يطير بالحواصل الصغيرة
فوق السحاب، افرح ياولد
و«النوبة»، أمان على الغريب،
أمان على المهاجر، افتح بلادك
بوابة، واعط العهود سلاماً،
ولاتقفلها على العابرين، اسمع ياولد،
لايقفل بوابات السماء على الطير الا
الشياطين»...!

(وقتها، كان يخرج رجال الصيد، ويضربون على الطير المهاجر جماعة، طلقة «على الفاضي»، بعدها يفترق الضعيف، ويجنح عن السرب الجميل في طيرانه البعيد، تقول لي: «لاتمشي وحدك، ياولد كيتيم الغنم، ولاتطر وحدك، فيصيدونك من أول طلقة).

.. الساعة، أمشي وحدي، كما العاشقون في البوادي، وحدي كما الأنبياء، والناس الجماعة، فرقتهم ورقة من فئة الملعون، والناس «الوحايد» لاتجمعهم معجزة. لاواحدة لبست لي «الجرجار»، ولا واحدة رقصت بهيام، ولاواحدة ترمي لي وردة، ولاقطعة حلوى، الا للرجل الضحوك على ورقة من فئاته، وغمزة واحدة بالعين منه تكفي، فيخلعن له الفساتين والجوارب، وقمصان النوم، وشدادات الصدر، يلبس قبعته، ويتكلمن لغاته، ويقدم له الرجال نساءهم عاريات فيمنحهن البركة، ويمنحهن في كل قبلة رغيف، يرفعون اعلامه على شواشي النخل، ويرسمونه على الشوارع، زينة، يكتبون اسمه الأجنبي، والحروف ذهب، ووحدي أمشي، لاصورته على كفي، ولاقبعته على رأسي، ولا أزين دراجتي باعلامه، وحدي، أخلع الاعلام من دراجات الصغار، فيوقفني عسكري الكمين، المزينة أكتافه بشاراته، وحدي أمشي في ليالي الأعياد، أتمنى أن تفتح لي أم حضنها، فاقفز فيه ساعتها يشتبه في عسكري الكمين ، ويسألني:

:-اسمك....؟

-.....!

- عنوانك؟

-......

..ويترجمونه بألف لغة، يحبون أن ينسبوا نسبي اليه، ودمي اليه،

............؟........!.........عمرك؟..... ووجهي صغير كصغار المراعي، لما تتوة عن القطيع، يعلمونني الحب على يديه، والعشق على يديه، وحدي، لكم دينكم، ولي دين، ماعبد، الا واحدة، تمشط لي شعرها كالجميلة نفرتاري، وتخرم لي العملات من متاع الأمراء، تضعها في ضفائر شعرها بلا حساب،.. هلا أحبتني الساعة واحدة يابنات..... هلا....؟



... ارسم على الحوائط وجه «إنباب» «أبى» ولم يكن وجهة، ووجه أمى، ولم يكن وجهها، ووجه «زينب على».. ولم يكن، وسكينة محمود. ولم يكن، وبحرية بحر، وهانم محمود، وصالحين عثمان ولم يكن، نور الدين محمود، ولم يكونوا...، أكلمهم طوال الليل، فلايكلمونى، وحدى تطاردنى وجوه الذين طردونى من الشوارع، بين آخر الليل وأوله، يطرقون على الابواب، ويحطمون الكوالين دون دستور، يعلقون شارات من فئته على صدورهم، يقلبون الكتب رأسا على عقب، يمزقون من على الجدران، صور «الحبايب»، والمباخر، و«البروش».

:- اسمك...؟

:- طريقك..؟

..ويرطنون لى بالف لغة من لغاته، ووحدى، ولا أحد الساعة يفهم «لغاى»، والأهل الحارسون على مصاعد العمارات، والبيوت، متغافلون عنى، يضعون عمائمهم على آذانهم حتى لايسمعونى، وعلى عيونهم حتى لايرونى، أقول السلام، ولارده أحد على،... «وقمر الدين» وتاج الدين لابد، ولارده أحد على، تخبئون عيونكم منى، أم من العاهرات، لما يصعدن درجات السلالم مع المصطافين فى ليالى الصيف، أم من الزوجات المصطحبات رفاقهن فى غيبة الأزواج المسافرين، وفى آخر الليل، تفتحون عيونكم، وآذانكم على بنات الليل الهابطات بالعملات من فئاته، وتقاسمو نهن بالنصف، ولا فى يدى ورقة واحدة من فئة الملعون، أعطيها لكم، تفتحون لى حجرات الحراسة فى البدرومات، فابيت ليلة، أخاف أن يطلق على صيادو الطيور النار، فيرموننى، ويبيعوننى لبحارة السفن بجروحى، وهالزمان «ياهوى» زمان النخاسة، لكننى أمشى الساعة، شوارعكم علانية، أقول للناس:.. «لكم دينكم، ولى دين، ولا أنا عابد ماعبدتم، يوم وراء يوم، سنة وراء سنة، (وحدى) كل الأيام واحدة، وكل السنين..!

-«قمر»، ماشاء الله، هوى،
قمر محبوب، «هوى»، شايف
ياولد، تطير الطيور جماعة، للحب
مواسم، فتحجب عين الشمس، جماعة،
جماعة، تطير الطيور، تضرب الفضاء
بجناحيها، كأنه بحر، وكأن الطيور
مراكب، بارك الله فى نفس الجماعة،
ياولد، بارك الله فى المواكب، واليوم عيد...!

.. الساعة، تطير الطيور...، «وحايد».. «وحايد»، مثلى، فتظل معلقة مابين الأرض، وبين السماء، فلاترى لها مهبطا، والارض نارو شوك، تطير الطيور ولا للهجرة مواسم، ولا للمصيف مواطن، ولاللشتاء، تطير الطيور، «وحايد»، و«حايد» مثلى، ووحدى الساعة ياهوى، وعسكرى الميدان يلتقط العملات من الطريق، ولايتركنى أمر من أمامه، ولايوقف لى العربات، الا اذا أعطيته عملة من فتاته، ولامعى، فيشد الورقة من فئة الملعون على يده كحد السكين على رقبتى، وحدى وكل الأيام واحدة، وكل السنين..!

.. يكتبنى موظف التعداد رقما واحدا فى الدفاتر ولايكتب أسماء «رفاقه» رحلوا دون أن يخبرونى، ونساء الحارة والجيرة لايكلموننى، لأنى لا أعلق اعلامهم على باب حجرتى. بابها، كنتم تعرفونه يارفاق، كأنه بوابات معبد قديم، معلق على صدره تمساح صغير، وشبر(١) من الخوص.. تسر الوانه الناظرين، ومراود ومكاحل، وسيف وسكين، وعين سمكة، تعدوننى بالساعات، فتصير سنوات، أشترى لكم خبزاً وزيتوناً وجبناً، وأوقد لكم ناراً، وأضع لكم التمر مع الفشار، والا بريق، فيضرب هواء الشتاء الباب، فأقوم لكم معطراً لابساً الجديد، وجلباب وطاقية شبيكة، ولا أجد منكم رفيقا، طوال الليل، اسمع هاتفا يهتف لى «ياقمر»، ياابراهيم، صدقت الرؤيا، صدقونى يارفاق لانأخذ من الليل الا ساعة، ومن النهار ساعة، نرتب الأنساب، والبطون، والشعاب، فى سلسل واحد، وجمع واحد، ونسب واحد،... أنا من «النوبة» «الكنوز» عن نفسى، فابحثوا لنا من عهد آدم، عن أب كبير، يجمع العير، وينفخ فى النفير، فما هى الا صيحة واحدة، والجمع واحد، والأب واحد، والأم لوداسها الغريب واحدة، صدقونى يارفاق، لانأخذ من الليل الا ساعة، نعرف منها الغريب، فنفرقه، الملعون من فئة الملعون، من بلد الملعون، فتكون الأيام عشقاً والسنين محبة، يوم وراء يوم، سنة وراء سنة، كل الأيام واحدة وكل السنين، وماصدقونى..!

. . .

«ياقمر»، أدخل قلوب البلاد من قلوب
النساء، وعاشقة واحدة تكفى،

والعشق ياولدى، لايأتى الا فى المواعيد،
يفيض البحر فى المواعيد، وعينك على
السماء، تنير أبراجك بمولد غرام جديد،
لعلها فى بلاد الكفر، واحدة مؤمنة..»!

...الأرض غريبة، والطير من دم واحد، يعرف أخاه فى الدم، وفى السفر، والسماء واسعة للغناء، ضيقة على العشاق، ولاتعرف أى نفس بأى أرض تعشق، تحط الطيور على أشكالها، فهلا حطت على يدى واحدة، كأنها يمامة، افتح لها فمى، فتشرب من ريقى، والينابيع كلها وباء، (يفيض البحر، لكن لاتعرف ياولد كيف..؟.. ويطرح النخل، ولاتعرف ياولد كيف؟.. وتعشق العين، ولاتعرف ياولد كيف...؟

.. «أبو دومة». ياأخا فى الله، وفى الطريق، تسمعها لما يدق كاعبها الأرض، فترجم بعداً من العشق فى ساعة صوفية، اضرب قدميك فى الارض، وهز الخصر، ارقص، فكأن البنات أوطان، وكأن العشق وطن..!

..ياأخا فى الله، لاتعرف نفس بأى ارض تعشق، وهلا نادتنى ياأخا، حبيبة من بعيد، فامرتها، الا ترفع فستانها، فالارض من تحتها، لاهى ماء، ولاهى زجاج أقول: «فاعتدلى مهرة تسعى الى خيال، أين منك، أين، حضرة عشق، فاقول هيا نتمثل،وأقول: فى بلاد الكفر واحدة مؤمنة، لاتعلق على صدرها شاراته، ولاتمشى فى شوارعه، ولاتسجد فى صلواته، وكأن الأوطان عشق، وكأن العشق وطن...!

• • •

«ياقمر، أدخل قلوب البلاد
من قلوب النساء، وعاشقة
واحدة تكفى، والعشق لايأتى
الا فى المواعيد»....!

...ياأخا فى الله، يغرينى الرجل من فتاته بالهدايا، لافى يدى جيبة، يغرونها بآياته، كى يأخذها فى ذراعه من ذراعى، فيراقصها رقصة الميلاد، ويعطينى مفاتيح المدينة، كى ارسم شارته على بيتى واحبه كما يحبونه، كى يكلمنى الناس، ولايرمينى الصغار بأحجاره، ويساوموننى عليها، «بنت جميله»، يرمونها له فى النهر، كى يفيض له المجرى المعاند، ياأخا لافى يدى حبيبه يساومونها على أنا الحبيب، فتقول:.. حبيبى فى عيونى بالدنيا لا أبيعة، يوم وراء يوم، سنة وراء سنة، كل الأيام واحدة، وكل السنين غرام..!

• • •

..ياأخا فى الله، ياأخا فى الطريق،... كيف يكون الفتح، والسيف فى زندك، عين على نحرى، عين على متاعى، ونسايا سبايا بعد مقتلى، كيف الفتح يابن الطريق، وكل نفس فى الحياة بقرش، ماالفتح ياأخا الا فتح قلب يتيم بالمودة، والاحياء على الأرض موتى، والموت فى القبور حياة، وهالزمان نساؤه، قلوب من طلاسم، فتفتح لك بخفنة قمح، أو بورقة من فئات الملاعين، خبرنى يابن بلاد المودة،.. العشق وين أوطانة؟.. وين..؟

. . .

: لبيك، اللهم،لبيك،
إن الحمد، والنعمة، والملك لك،
وحدك، لبيك، لاشريك لك، لبيك»

..ياأخا الطريق، باأخا العيد، كل سنة والطيبون كرام، فاضرب يدك فى سيالتك، واعطنى قرشاً، لاهو من فئاته، ولا من فئاتهم، ولاعليه سيد غريب، ياأخا دخل الأسياد غرباء علينا، فاعز من فينامهان، ياأخا العيد، رقبتى فى يمينك فانحر، مبارك من لبىّ وكبرّ، ضربوا الازلام على اسمى، وضربوا الأقداح، قدحاً فى قدح، فوقع النصاب على، دمى فداء الناس «كلهمو»، ودمى عتق الناس «كلهمو» لما رهنوا رقابهم فى يده، وذهب الزوجات ثمن ورقة من فئاته، ونهود الزوجات وفاء لدين من فئاته، والذمة براء، بأى قمر أهتدى، والناس بدلوا على ديدنه التواريخ، هجريها، وقبطيها، وانتظروا هدية الميلاد، وشجرة الميلاد.

....ياأخا العيد، رقبتى فى يمينك فانحر، مبارك من لبى وكبر، دمى عتق رقبة من الأسر، وعتق السبايا الحرائر، يوم وراء يوم، سنة وراء سنة، أنت طيب، والطيبون كرام...!

. . .

«ياولد، يعرف الصياد، الطير الضعيف من جناحه،
تراه فى آخر السرب، كأنه نجمة واقفة
فى قلب السماء الظلام، يضرب عليه الرجال
فيسقط فى دمه، ولايتوقف السرب عن
الطيران الجميل، كى يحمل فوق أجنحته
موتاه...»!

«ياأنباب»، ياأبا الناس، يامجمع الاحبة فى ليلة غرام، الساعة، أقف فى الميادين (وحدى)، أبداً مادخل بطنى عشاء الليل، ولافجرية الصباح، فيعرفنى الناس من فئاته، لما أصرخ بالهتاف،

ولعن اللون الغريب والدم الغريب من أسلافه، أقف فى وسط الشوارع كطائر سقط من السرب المهاجر، والسبع الطباق،.. والأرض غريبة لاتريح الجناح الكسير، فيرمينى رجاله بالحجارة،... وتسيل عيونى دموعاً، لاهو بكاء العشق ولاهو بكاء نبى، كان للرحيل بكاء، وللحزن بكاء، والفرح بكاء، ما رفت العين الا على زمن من زمانه،.. هلا يابنات لى حبيبة، أقول لها:.. هيا ياحبيبتى نطير حول منزل الشمس بجناح، فندخله أمنا من أرض، أظلمت فى العيون،.. يرشوننى بالأصباغ، كى يعرفونى من بين الطيور، ولما أطير يطلقون النار على، هلا يابنات لى حبيبة تأخذنى بين كفيها، تفتح فمى كأم،... تريد أن تضعنى فى زورق كالرضيع النبى، لكن الماء آسن، والريح خادعة، فتجرى بى بين الصفا والمروة، ولاطريق بين الأزهر والحسين، ولامهتدى..!، بين مراكب الشمس، وطريق الكباش، ولادليل...! وأنا على كتفها أصرخ، فيسمعون صراخى، ويساومونها على بجرعة ماء، أو بورقة من فئات الملاعين، فتقول:.. حبيبى فى عيونى، بالدنيا لا أبيعه، وأقول:.. فى بلاد الكفر واحدة مؤمنة..!

. . .

«يابنت، ياعوداً من قصب، وقرصاً من
عسل، كتبوا التواريخ على القروش
من جهة، ورسموك على جهة،
سيدة لنا، لعينا ملكاً وكتابة
ورسمناك صبية من لحمنا، طلبنا
«العيدية» فى العيد، وعيدك الساعة
من عيدنا، كتبوا التواريخ على جهة،
ورسموك على جهة سيدة لنا..!»

..هلا أحبتنى الساعة واحدة يابنات،.. أضرب لها على الهاتف رقماً فى صدرى، فتهتز أسلاك البرق فى كل الخطوط، وتكون الساعة، ساعة صلاة، يتكلمها العشاق، أقول: «تكلمى، أهلا، وسهلاً، مرحبا، فكان الكلام زغاريد، سجل عندك فى القلب موعدى، فاكتبه على يدى، وعلى مسودات الورق، سجل فى القلب موعدى، ولاتلتبس عليك ياقمر المواعيد،.. أعلق ورقة على ظهر الباب أمام عينى، أصحو لها قبل النجمات،.. موعد العشاق يوم صلاة، أعلمها العشق،وأول الشهداء عاشق،.. واتركوا لنا طريق من بايعتم، وبايعونا..!

..هلا أحبتنى الساعة واحدة يابنات،.. أضرب لها على الهاتف، واطلبها فى الحال، لما يطول على النهار، كأنه عام بألف.. وحدى كأنى يتيم الطير فى مواسم التزاوج، والجوع فى قلبى، والبطن خواء، والقمح المنثور على وجه الأرض لنا طعم فى فخاخ، فنطير، والسماء بالارض، أقفاص من زنازين أوصد الملعون أبوابها، واستوى على العرش، واستراح..!

..هلا أجبتني الساعة واحدة يابنات، أغنى لها:

-طلع البدر على.. من ثنيات البلاد.

..كأني أحملها على يدى، انثى حمام،.. للحمام هديل، للعشاق غناء، للفرحة جناح

.. طلع البدر على من ثنيات البلاد، فنطير.. نطير تقلبين. جناحين، لكن الفضاء بالارض بالسماء ملك لديه، فتصيدنا أسلاك البرق، وأسلاك الحافلات صواعق من نار، ومصايد للطيور، كأني احملها على جناحي، فتسقط من جناحي، ولا أعرف من أى جبهة كريمة يتدفق الدم، مني، منها، ولاتراب الأرض مراهم للجراح، ولاترابها بلسم..

:- تطير الطيور ياقمر،والمحبة جناح،
والعشق جناح، فيضرب عليها من
لايفرد جناحيه، ويطير، فيسقط
على أرض غير أرض البلاد، ولايقفل
بوابات البلاد على الطير الا الشياطين،
هاهى بلادك ياقمر، باتساع جناح يطير
كخطف البصر، أولها،وآخرها رحابه،
تعرف ياقمر، كيف تبدلت عليك البلاد لما
تضيق فى عينيك السماء، ويرتد جناحك،
ولاتكون الأرض لك، ولا السماء الرحابة»

.واسم البلاد، بدلوا حروفه على حرفه، وغيروا «أساميه»، من اسمه، لاعاشت أساميه، ولاعاش المسمى، تقول لى ياإنباب : مالك ياولد ترقص كما غوازى الطريق؟.. هلا نسيت ياسيد العشاق، يوم كان اسم البلاد فى فمك حاضرا كرد السلام، فأرقص، واغنى معك، لما كنت ترقص وتغنى لها، فيسمعك الحبيب، وغناء البلاد من غناء الحبيب، وللعشق جناح يطير،.. الساعة، ياأول العشاق، لاأحد يهمس لى باسم البلاد، فاغنيه وحدى، والناس عجم على لسانه، وحدى ولا أحد يفهم «لغاى»، يامن يقول لى اسم البلاد ولو على سبيل التحية، فاعرف مذاق الحنين..!

• • •

... «أبو دومه» ياأخا القصيد، تكتب بيتا من الشعر ليسمعه الجوعى، فيفرحوا أم تكتب بيتا من الشعر، لنشتريه من باعة الشعر على النواصى، كل حرف بقرش، لكن كل قرش برغيف، من يفرح بك، وانت تغنى، جائع أم شبع، أم أدلك على مخرج، أن تغنى فى الناس مؤذنا بالشعر،

وكل بيت بميلاد عيد جديد، أو تنادى فى الناس،.. من فيكم ملأ البطن وشبع؟.. ومن فيكم جوعان..؟ الشبعى يسمعوننى، والجوعى يسمعوننى بعد أن يشبعوا، وانت سيد العارفين، لايدفع الصوت جائع، ولايفرح جائع، أوهل أدلك على مخرج جديد، أن تخلع رداءك،(.. تلبس كل يوم رداء جديد..!) والناس عرايا، يسمعونك، نعم لكن عيونهم على حرف يشتعل نار، أم على ردائك الجديد..!

. . .

..«عبد الحكيم قاسم»، يارفيقا، كنت تحسب أن الناس وراءك من أول نداء، فحفظت من الكتاب، كل آيات الجماعة، لبست عباءتك، وفتحت أحضانك، الدين لله والوطن للناس، والحب للبلاد، طرقت بعصاك كل بيرت الفقراء، بيتا، بيتا، والمساجد، مسجدا، مسجدا، طفت بطوابير المجمعات، وبالعشاق، وضعت النساء أمامك، والرجال خلفك،...قلت... البحر من ورائكم،.. هالرجل الملعون أمامكم،... لكنه ياصديقى، يقسم الورقة المالية نصفين، يعطى الجوعى نصفا قبل الاقتراع، ونصفا بعده،.. ياحبيبى، أيام «الهلالى سلامة» راحت، «يامجمع الاحبة فى ليلة عيد، والجوع كافر ياصديق،.. مافى البيوت حرمته ربائها على المساجد، وخزائن الكتب فى بيتك، لاهى صوامع قمح، وشجرتك الخضراء على باب مجلة «القاهرة» خضراء.. خضراء، لكن لاهى نخلة يرميها الفقراء بالحجارة، فتسقط اطيب التمر، والبلاد تراب من حريق، لاتطرح النخل ولا الصبايا،.. هات يدك يارفيق، الساعة، جسدى عكاز فى يدك. لما يحاصرك الصغار فى الشوارع والحوارى، يرفرفون لك بأعلام الملعون من فنائه، فيكيدون لك، ووحدى، ووحدك، يوم وراء يوم، سنة وراء سنة، كل الأيام واحدة، وكل السنين.... قاسم «ياحبيب، هلا جئتنى نلف البلاد بلدا، بلدا، وبيتا، بيتا، وبطناً بطنا، كفى الكتابة متعة، والليل «سهراية»، والصباح ضنى، تعالى.. تعالى، وساعدى عكازك، نضرب أبواب البيوت، ونناد على الصبايا ،فى كل بيت ياصاحبى، صبية، قنديل من الزيت، وقرص من عسل، من أين جاءك، أن زهر النهود لم يمسسه أبدا غريب، صحيح يارفيق، تجوع الحرة أبدا، ولاتبيع ، لكن الجوع كافر ياحبيب، افتح خراجك، وأنا بالنيابة عنك أهادى بالرغيف، ياحبيبى متى دخل الأسياد بلدا، جعلوا أعزة من فيها مهانة، كيف بالله على، كيف بالله عليك، تقرأ الصبايا وراء الكوانين سطورا من العشق، والقمر غاب، وأختلت تواريخ السنين، هجريها وقبطيها، والارض لاتنبت الا حنظلا وفتى الصبية غائب وراء قرش غريب، كيف بالله على كيف بالله عليك، والصحيفة التى عليها اسمى واسمك، يقدمها لنا ، وللمساكين بائع الفول فى إفطار الصباح، كيف ياحبيب الناس، والصبايا، والمساكين، وحبيبى..!

. . .

.. الولد «قمر» بألف قمر، وقمر البنات الرواقص،..هل رأيتموه ياصحاب، هو الساعة فى شرق المدنية، هو فى غرب البلاد، هو الساعة مسافر، هو الساعة حاضر، الولد«قمر»، قمر بالف قمر،

وزينة ليالى الحصاد،هل رأيتموه ياصحاب..؟

..حجرة واربعة جدران لاتكفى والعنكبوت يفترس الذباب «وحايد»، لما يحسب خيوطه أراجيح، فيسقط فى الشباك، وحدى والليل يرطن بلغاته ولايفهمنى، والمدينة بيوت للعناكب، ومصايد للطيور الأليفة..هلا أحبتنى الساعة واحدة يابنات، أقول لها:

.. النور ياحبيبتى خادع، فلا تقربيه، ولاتفرحى، فيحترق منك جناح..!

. . .

..ياقمر، تجنح الطيور لليمين،
فيهتز عرش السماء، بميلاد عشق
جديد، كلما رف جناح، يفيض
البحر، ويرجع الغريب

..فطيرى ياحبيبتى، واتبعينى، طيرى على يمين المدينة، وطيرى يمين الضواحى، وعلى يمين البحر، فلا يفيض المجرى من جديد،.. ولا أهتزت السماء بالمواعيد،.. طيرى، لاللفرحة جناح، ولا للعشق جناح، ولا السماء رحابة، ولا القضاء شراع مركب نبسطه و نطويه، ولا الشمس نعرف لها مستقر، فنجرى عليها، جناحين بالمحبة، طائرين،.. من أوصد السماء علينا زنزانة، وارسل الشمس وراءنا كتلة من جحيم؟.. من نصب لنا الفخاخ فى الأرض، وفى البحر، وفوق أسطح البيوت، كانت السماء رحابة نبسطها كشال بنت كنزية قطيفة، نجمعها ونبسطها، ونطويها،.. كنا نطير، ولا القمر ببعيد، فنزور موطنه، نعرف أول التقويم، نسرى، ونعرج السموات السبع الطباق، يوم وراء يوم، سنة وراء سنة، كل الأيام واحدة، وكل السنين....!



---

(١) شبر: مقطف من خوص النخل الملون

حالة

محمد جبريل

أشار الطبيب الى الكرسى المقابل لمكتبه، فجلس. نسى الحرج الذى كان يعانيه وهو يفكر فى زيارة الطبيب، وهو يتخذ قراره، وهو يجلس فى الصالة الواسعة، يتأمل الاسقف العالية والجدران والشرفة ذات السور الحديدى، انشغل بالتطلع منها طفلان، تتابعهما أعين أبوين ينتظران دورهما، بينما تناثر بقية المرضى فى الصالة، وفى ثلاث غرف متصلة بها..

مال الطبيب يتصفح التقارير والاشعة، فتاكدت- فى ضوء المصباح- حمرة وجهه، وابتسامة لاتشى بقلق أو اطمئنان..

حين قرأ فى الجريدة بقدوم الطبيب الأجنبى، قرر أن يكون أسبق الجميع لزيارته. طال تردده على عيادات الأطباء، وعمله بوصفات الشيخ نجاتى، خادم مسجد على تمراز. حتى الرقى والتعاويذ التى تهمس بها زوجته- عند دخوله حجرة النوم- بدت سخيفة، وبلامعنى...

دله بائع صحف فى ميدان محطة الرمل على العمارة المواجهة للميناء الشرقية. قال: لن تجد اسم الاجنبى عليها.. فهو

ضيف على صاحبها...

قال الطبيب:

- لم تشر التقارير إن كانت الحالة خلقية أم طارئة؟..

غالب انفعاله:

-إن لى زوجة وابناء..

- فمتى بدأت الحالة؟..

- لا أذكر بالتحديد.. بل انها تفاجئنى- أحياناً- بغيابها، ثم تعود مرة أخرى..

أضاف لدهشة الطبيب:

-إنها تغيب فى أوقات الفرحة.. ثم تقتلنى فى أوقات الحزن!..

قال الطبيب مداعبا:

-دواؤك الفرحة إذن ؟!..

استطرد متسائلا:

- هل الحالة وراثية؟.. أعنى هل اصيب بها أحد أقاربك؟..

مع ان اخوته كتموا مايعانون فى نفوسهم، فان مجالس الزوجات فضحت ماتصوروه مستوراً.عرف أن الحالة القاسية أصابت اخوته فى الأوقات نفسها التى أصابته. تحدثوا فى الأمور العامة والخاصة، اتفقوا واختلفوا، وتبادلوا رواية متاعب العمل والأولاد والأمراض.. ولكن الحالة التى تأكد مما روته زوجته، عن زوجات اخوته، انها تسللت الى الأجساد التى كانت تباهى بفتوتها، ظلت سرا يختزنه الجميع، يكتمون الصدور عليه، فلا يتبادلونه فى مجالهم، وإن فضحته الزوجات، فلم يعد سرا..

- ربما أصابت بعض اخوتى.. ولكنها لاتمثل مرضاً دائماً!..

لحق الطبيب وراء البارفان، فى نهاية الحجرة. فك- دون أن يطالبه الطبيب- أزرار قميصه، وشلح القميص والفانلة الى أعلى صدره، وتمدد على السرير الملاصق للحائط..

تحسس الطبيب بالسماعة صدره وظهره، ودعاه الى الشهيق والزفير، ونقر- باصبعه- على مواضع فى جسمه..

غالب الحرج وهو ينفذ امر الطبيب بنزع بنطلونه وسرواله. تشاغل بالنظر الى صورة معلقة، لكلاب صيد تطارد ارنبا، والطبيب يتأمل مابين فخذيه..

تناول الطبيب من المائدة المجاورة مالم يتبينه. دنا بوجهه من اسفل بطنه حتى احس بانفاسه..

جرى الطبيب بالمشرط فى سرعة مذهلة، فانبثق الدم، والالم.. اطلق صرخات ذاهلة، متوالية.. بينما الطبيب يقذف بما اقتطعه فى السلة المجاورة..

كيف قتلت جدتى؟

قصة خارج البلاد / قصة داخلها

جميل حتمل

١ - كيف قتلت جدتى؟

ليست قصة «بوليسية» مع أن للبوليس دوراً خفيا فيها، ومع أننى أطمع منذ زمن لكتابة قصة مشوقة من هذا النوع. وليست قصة «كوميدية» مع أن أحد أبطالها، أو بطلتها الرئيسية جدتى العجوز، ذات العينين الزرقاوتين، والطيبةحد السذاجة.

جدتى ولدت فى العقد الثانى من هذا القرن، ومع أنها تعتبر لو حسبنا الآن مسنة، إلا أنها كانت قياساً الى عمرها تتمتع بصحة جيدة، لسبب بسيط وواضح جداً، هو أنها لاتفكر كثيراً، ولقد اعتادت ذلك منذ شبابها، حيث كان جدى- أو الذى أصبح جدى- يوفر عليها هذه المهمة.

كانت من أجمل صبايا القرية، وكانت هذه هى ميزتها الوحيدة. ،وعندما عاد جدى (موثوقا) حسب عادات تلك القرية، حيث لايمكن أن يفك وثاقه، الذى قُيِّد به عند مدخلها إلا عندما يقوم والده، بذبح شاة ما، ودعوة أهل القرية كتدليل على فرحه بعودة ولده «المثقف» الذى استطاع وقتها أن ينال شهادته الأولى «السرتفيكا»، وليصبح واحداً من قلة قليلة فى القرية تحمل هذه الشهادة.

وكان نيل «السرتفيكا» هذه، يعنى أن يعمل جدى كمدرس أولا، وأن يتزوج بالضرورة، ولذا كان لابد من اختيار العروس، التى كان اسمها «دلة»- والدلة كما تعرفون هى مصب القهوة المرة عند العرب، وربما يكون كاسم مأخوذاً أيضاً من الدلال- إلا أن هذا الاسم لم يعجب جدى «المثقف»، فناداها بآديل، وبّذا بات اسم جدتى «آديل».

وآديل- كما ذكرت- لم تكن تفكر كثيراً، بل لم تكن تفكر أبداً، كانت طيبة جداً، وأى شىء يفرحها. تعرف أن تنجب أطفالاً، وتمارس إضافة إلى هذه المهمة، هواية أخرى تحبها هى جلى الأطباق والأوانى؟!!.. وحتى أنه يروى أن جدتى كانت تقوم بهذه الهواية حتى بعدما تحسنت أوضاع جدى، وجلب لها خادمة وربما والعلم عند الله كانت عشيقة له قدمها جدى لجدتى الساذجة بهذه الصفة.

المهم أن جدى النزق رحل باكراً، وترك جدتى وحيدة، إلا من عدد من الأولاد كانوا يكبرون بسرعة ويغادرونها، ومن مجموعة من القصص عن طيبتها أو سذاجتها- لافرق- مثلاً قبلت مرة أثناء سفر لجدى أن تعير شخصاً أثاث منزلها بالكامل، لكى يتزوج كما قال لها، فباع الأثاث وفر بالمال. ومثلا: استبدلت جدتى ما اعتقدته بضع قطع نقود صفراء بأمتار من القماش. وكانت هذه القطع عبارة عن ليرات ذهب. ولذلك كان نزق جدتى يزداد أيضاً، دون أن تعرف هى لماذا ؟!!..

وفى آخر العمر، وعندما ظلت وحيدة، وبعد أن تزوج كل أولادها، وصار لها أحفاد كثر، انتقلت لتسكن فى غرفة صغيرة، كغرف الجدات التى نسمع عنها فى الحكايا. غرفة بسرير معدنى قديم، وبأشياء غريبة، وبكمية هائلة من الأزرار، حيث تعرفت جدتى إلى هذه الهواية أيضاً، هواية جمع الأزرار، رغم أن كل أولادها وأحفادها كانوا يستغربون هذه الهواية العجيبة. بل إن حفيداً جد صغير لها، كان يقلب أكياس الأزرار على الأرض ليبحث- كما يقول- عن أصغر وأكبر زر ضمنها، وحينها ربما يضيع شيئا منها.

وجدتى كانت تستغرب بدورها بعض مايفعله أحفادها- حتى أن واحداً منهم فر من بيت والده ليعيش وحيداً، كما أن أخرى تزوجت رجلاً من غير دينها... أما الأمر المثير للاستغراب عندها أكثر، فكان أن حفيداً لها إقتيد الى السجن. ولم تستطع جدتى حينها أن تفهم كيف يحصل هذا؟.. فهو لم يسرق، ولم يقتل أحداً، ولم... مع ذلك سجن وعندما سألت لماذا؟... قالوا لها من أجل السياسة.. هذه الجريمة التى لم تفهم معناها أبداً..

كيف يسجن حفيدها لأجل السياسة لم تفهم، وعندما خطر ببالها أنها اشتاقت له جداً، طلبت من والده- ولدها- أن تراه، فقال لها: لانستطيع، غير مسموح. قالها بحزن.

وأيضاً لم تفهم جدتى غير المسموح هذا.. تريد أن ترى حفيدها وكفى. هذا ماتفهمه ولذا عتقدت أن الوالد يضحك عليها. ولايريد أخذها معه، خاصة أنه أيضاً لم يعد يزورها كفاية، أو يحمل لها الفواكه كعادته. ولذلك أيضاً بدأت جدتى تهمل هواياتها حزينة، فلم تعد تحب ممارسة جلى الأطباق كثيراً. كذلك لم يعد يهمها إضافة أزرار جديدة إلى مجموعتها. كانت تأخذ كرسى القش الصغير وتجلس فى زاوية مشمسة بعض الشىء، وتسند رأسها إلى يديها، وتبدأ بهز جسدها برتابة، وعلى نغم مشابه تطلقه كالأنين من فمها، وعندما يسألها أحد ما: مابك ياجدتى؟.. لاترد..

لكنها مرة أسرت إلى إحدى بناتها بحزنها، وبأن ولدها لايريد أخذها معه لترى حفيدها. عندها أكدت لها الأبنة أيضاً أنه لايستطيع، وأنه فعلاً لم يره. وأنه حزين جداً لذلك، ولهذا لايستطيع أن يزورها كثيراً.

جدتى حينها لم تقل شيئاً. بل لم تعد حتى تغادر غرفتها إلى الزوايا المشمسة. فقط كل ما

كانت تفعله انها كانت تزداد حزناً وصمتاً، وربما نحولاً أيضاً.. هل أكمل لكم القصة وأتحدث عن دور البوليس أم أن الأمر واضح؟.. هل عرفتم الآن كيف قتلت جدتى؟..

٣- قصة داخل البلاد قصة خارجها:

أ- كان أمام منزلى تماما.

رأيته بعدما هبطت من سيارة الأجرة التى أقلتنى.

كنت منتشياً، ومستعداً لأن أصفر بفرح، وأنا أتجه من أول الحارة نحو المنزل، لو لم أره..

ما الذى يفعله أمام المنزل؟..

نفس السؤال كان قد كسر على فرح ليلة مشابهة، ذلك عندما رأيت سيارة تقف تحت المنزل، وتهيأ لى أن رجالا داخلها، ينظرون إلى شبابيكه. وآنذاك لم أقترب حتى مشت السيارة، والتى عرفت فيما بعد أنها كانت تنتظر أمرأة تسكن بعيدا، وتوقفوا عند منزلى، لكى لايثيروا انتباه الآخرين.

لكن ما الذى يفعله أمام منزلى فى هذا الليل..

لم أجرؤ على الاقتراب، عبرت إلى الطرف المقابل وراقبته عن بعد، وكان مايزال قرب الباب، يتحرك ببطء دون أن يبتعد.

وجيف قلبى يعلو. والرغبة بأن أصفر فرحاً طارت تماماً. كذلك كانت نشوة الشراب.. وهو مايزال قرب منزلى، يتلفت، ويتحرك ببطء دون أن يبتعد عنه. مشيت عن بعد متطلعاً إليه، وكان مايزال..

وحين انتبهت إلى عامل التنظيفات، الذى يقترب منه بعربته، كاسراً صمت المكان أحسست بنوع من الجرأة.. قلت: سأتقدم وليحصل ما يحصل، خاصة وأن الخوف أشعرنى بالتعب، وذكرنى بالرغبة فى الاستلقاء سريعاً فى الفراش. لكن هل لاحظ عامل التنظيفات حالتى وهو يقترب؟.. ذلك لأنه رمى له بشىء. وعندها ركض نحوه يتشممه وهو يحرك ذيله. وحينها تظاهرت بأن ما حدث لايعنينى، وأنا أدعى تلك الخطوات الواثقة باتجاه الباب، الذى لم يعد أمامه أحد.

* *

ب - الرجل الذى ركض كثيراً، ليلحق بقطار الضواحى قبل أن يتحرك، لم يجد مكاناً يحشر فيه نفسه بسهولة. ووسط هذا الزحام، وقبالة الباب الذى كان يستند إليه، لمح وجه طفل أسود.. لم يبتسم رغم أنه يحب الأطفال، وفكر حينها إذا كان يحب الأطفال السود أيضاً..

وعندما انسل بصعوبة من وسط ركام الزحام البشرى، حاول أن يبتسم للطفل، قبل أن يلهث مرة أخرى وراء الباص الذى كان يحمله من المحطة إلى منزله عادة، والذى كان قد ابتعد.. ولذا لم يكن ثمة مناص من أن يمشى، يمشى وهو يلهث.. وفى المنزل الصفير المرتفع، اقتنصه التعب أخيراً فأسند رأسه و..

الجسد ممد وحيداً فى غرفة بورق جدران باهت، تتكىء إلى وقت صيف.. غرفة لم مرايا.. غرفة لو ير بها دمعة يفترض أنها انسكبت حين أسند رأسه إلى حافة التعب..

كان ثمة فى خارج الغرفة ناس يضحكون، وبلاد بعيدة، وأقبية وسجون. فى خارج الغرفة أيضاً، وربما بعيداً، بعيداً جداً، كان ثمة وطن يبدو وحيداً مثله. أوجثة مثله أيضاً أسند رأسه إلى حافة التعب هكذا و...

كان هذا كل ما يستطيع فعله.. فكر قبلها فى القطار الذى كان يحمله الى بيته، بأنه لايستطيع أن يبكى أمام الناس، كان القلب وقتها ينط فقط كعصفور أجدب، ولم تستطع الدمعة أن تنط مثله.. وتذكر أيضاً أنه لا يستطيع أن يقفز.. فقط لديه هذا القطار المكتظ، تلك الغرفة البعيدة، وحلم باهت.. الرجل الذى كان فى القطار، الرجل المتعب فكر بالبلاد البعيدة، «بالبلاد التى كان يحلم فيها..» ومن النافذة القطار أو الغرفة- لافرق- لم يستطع أن يرى غيرها.

الرجل الذى بدت بلاده بعيدة، اهتز فى القطار، ثم بكى وحيداً.

البلاد البعيدة ظلت بعيدة. والأصدقاء كانوا يمضون هنالك بأيامهم دونه. وفقط ثمة جثة جثة لم تكن تنتظر أحداً .جسد لايريد أن يذهب إلى أى مكان. ولايريد أن يبقى أيضاً. جسد رجل بكى ثم..

ليست قصة.. ليست حكاية، و ليست شيئاً أيضاً. فقط الرجل الذى باتت بلاده أكثر بعداً، وأحلامه أكثر قلة تمدد مسترخياً، مسترخياً بشدة. قلبة لم يعد ينط كعصفور، كما أيامه. هكذا أحس به وهو يأمره بالتوقف. ثم... ثم فى الصباح الرجل الذى ركض كثيراً، ليلحق بقطار الضواحى قبل أن يتحرك، لم يجد مكاناً يحشر فيه نفسه بسهولة. ووسط هذا الزحام، وقبالة الباب الذى كان يستند إليه، لم يلمح وجه أى طفل، رغم أنه فكر بوجه طفل أسود كان يبتسم. لم يلمح وجه أى طفل..

شعر

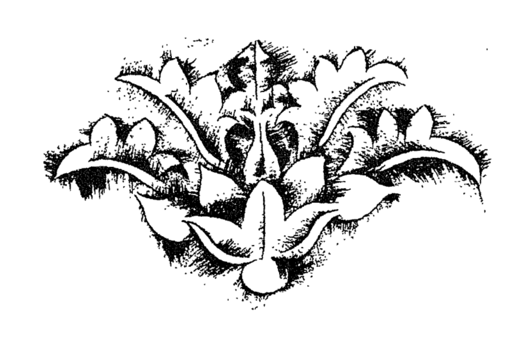
الطفل فى السحاب

كمال الجزولى

السودان

إلى قاسم أمين

ذات ضُحىً مِن سبتمبر،
والريحَ جنوبىَ وخفيفْ..
خلوتُ إلى نفسىَ فى ركنٍ ناءٍ
مِن أركان السجن الأسودْ
أَستمتعُ بالغيم.. ورائحة التُربَةْ
فالزمنُ رشاشٌ.. وبواكيرُ خريفْ
لكنَّ المذياعَ- اللعنةَ- راحَ يهرطقُ مِن ركنٍ خَرْ:
الطاعةُ فرضْ
والسلطةُ باقيةٌ، وزعيمُ السلطة باق،
والموتى ليسوا إلاَّ أجساداً تحت الأرضْ
فالعاقل من يحقن دمهُ
واختَتِمَ العرضْ!
....
....
....



فاجأني الغيثُ بأولِ قطرة.
رفعتُ البصرَ إلى أعلى
فرأيتُ السحبَ تشكّلُ أماً ترضعُ طفلا،
ثمَّ رأيتُ الطفلَ يمد ذراعيه..
وينهضْ،
ينهضْ،
ينهضْ...
حتى سدَّ الأفقَ بقامته السمراءَ وأرعدْ..
ثم انهمرَ بكلِّ خلاياه المعطاءة
يجلدُ وجه الأرضِ طوالَ اليومْ!!

سجن كوبر ١٩٧٩

«الشهيد قاسم امين هو احد مؤسسى الحركة النقابية والحزب الشيوعى فى السودان. استشهد فى السجن عام ١٩٧٩م.

للجنه باب واحد ولكن للجحيم سبعه

سمير عبد الباقى

ولاكل مانظره البصر معلوم
ولاكل ما ننكره يصعب على الإثبات
يامهّون الكدب ع الظالم وع المظلوم
إعطينى قدره افتكر حاجه.. وأنسى
حاجات.!

كان ياماكان
حلم الجعان لقمه
حلمنا بالجنّه/ ثمنا..
لهفوا قمحنا الصاحيين..

...

أحيانْ يخيّل إلىّ كأننى فاهم
أزعق كما سبع لاصاحى ولانايم
أشهر سيوفى وأحزان خوفى.. واتلاثم

- أنا فين منابى ياحضرة النايب؟!
أخدتنى سهوه واستعليت على كتافى
وسلبتنى عزّة المستكفى بكفافى
بالشّومة تاره وتاره بورثنا الخافى..
تذل مربوطنا يهرب منّنا السايب..

*

ياحزن وافى.. أنا البلهارسه هدمتنى
ودودة القطن مصّت دمى.. هدّتنى
شكاير العمارات ما آوتنى
وخدمة الخواجات مانصفتنى
والغربه فى الإمارات بين حوجه
ومنافى.. ماربتّنى
يتمى حد الحفافى
أمى رمتنى رضيع الجهل والأحزان
طردتنى للدينا اتلطّم واكون إنسان
بحرى رماك فوق شطوطى صبحت أنا

الغرقان
سكّنتنى/ سكّتنى ونطقت بلسانى
عرّيتنى/ عرّتنى ولبست قمصانى
بكيّتنى/بكتنى ورقّصت ألحانى
وكل ماأوطى أوطى انت تعلا كمان
راكب حصان التاريخ وعرابى وخرابى
وانا جحشتى العرجة شق الحرجه فى كعابى
لانافعه فى معركه ولاشافعه يوم السّلام.!

* *

الله اكبر عليكم.. كلّكلم واحد
وكإنىّ متْواعد
منذ الأزيل الأزل للآبد الآبدْ
بالكاتب اللى تقرفص فى الورق قاعد
لصنايعى نعمت إيديه على صنعته يقايض
لشيخ مؤمم وملّسن بيتكلمّ بنوك ولفات
لأفندى من هم فقر العلم بيخّدم على البشوات
لثورتنجى حلنجى لشيخ غفر جاحد
مجسّتم الحلّة فاضيه وكان ماعونى ملان
فتّونى فاتكو الزمان
من يوم ركبتونى حافى
ولهفتوا منّى غموسى ولقمتي الحافى
وكنت واخدكو سترى غطايا ولحافى
أتابيكو فى السوق عرايا وستركم عريان.!

٣

كان فين تعبنا كان ولوعتنا
لمّا اتلوت م اليأس كلمتنا
وصبحنا ع الرّيق بضاعة
كافة الأسواق..

الرّيف تبسّم رقص فى الاعلانات ألوان
السّد صار بركه واتبرّينا من حلوان
صبح الزبادى بلاستيك
صار لقانا فراق
حين التفتنا انفلتنا/ الزمن فاتنا
صبحنا نعجن فتتنا بشوربة الأنباء..

* *

- شبعتى واتعشيّتى ياحاجة؟!
قالت: من فطور ولدى
ولبستى واتدفّيتى؟ قالت: من إيدين الغير
أنا قلت خير ياسلامه
سلامه قال: مش خير
سترت عورتهاخجل والأ هروب م العصر
قالوا البنات: أم يوسف توهّتناف مصر
صرخوا الولاد اللى ماتوا: إحنا فاتنا كثير
من يوم لبستوا الطرح لجل إحتفال النصر

العشّه من قهرها هتفت.. يعيش القصر

*   *

زغروطة يا ام البنات طوكتى عمر (سمير)..
لما استلفتى له منديل الأمان بالسّحت
الحزب نقّاه لسانه فى الأدب سكر
مالوش فى لت الكلام
مالوهش فى المنكر
وفى السياسه محفظ زين ولا البُكّر
دفا إبتسامته يلم اللّص ع العسكر
عفّ اللسان.. العبيد والسّاده
تشهد له
حافظ مقام اللى بعده واللى من قبله
مستّنى آخر طابور الصبر تتقابلوا

*   *

خمسين سنه عمره أقصر من لسان الناس
وشعره كان يوزنه ف سوق الشطاره نحاس
واكمنّه حكّم جنون العقل فى هبله
الطبّع حاصره وعصره فى زمن خنّاس
بين اهة المبتلى وضحكة عويل نخّاس..
سكره الأمل.. قتله
خمسين سنه ياما لسّه يمد على مهله
على قد حزن الوطن عايش بحبّك حىّ
على قد رشفة مىّ
يستنىّ السحاب الجاىّ
يمكن على وهم صدفه تعقل الأيام
تسمح بندعة مىّ..

٣

هوّ التاريخ مش معانا؟
قال: لو احنا معاه
لو كان مطاوع هوانا
ماكانش بص وراه..

الميّه ما ترويش سوى عطشان
ورغيف حلال يشبعَك بس اماً تبقى جعان
يامهوّن الخطوه ع الملدوغ،، وع التّعبان
كان صاحبى.. لكن خواجه وجحشته رهوان
باشا إبن حنت وجبان
أسطى أفندى وشاعر عنده ميت دكان

وفلسفنجى بيرطن لى بألف لسان
عمل صنايعى وغلبنى حتى فى الكونكان
سرق قصايدى/ عمل قراطيس وطيّرها

وكلمتى خدها على علاّتها.. غيّرها
وهمّتى قد ماتكبر.. يصغّرها..
إذ علمّوه أهله أصل الحكمه/ سر الحكم
علشان ماتحكم زمام البغله.. تقهرها..
الفلاحين دول فراعنه وشهّم والأرض

ميزتين لهم للأبد: سمع الكلام والبكم
لوفهموا سر الصور أو اكتووا بنارها
ملكوا الحياه بالعرض
كشفوا ستر أسرارها
فاكسر جناح اللى يقرا أو يقول الشعر
واقطع لسان اللى يسأل عن سبب عارها
واللى يغازل قمرها أو يفسّرها
حتى اللى يسهرلها على شوق ويخسرها
واللى بيحلم على قده يغيّرها
نجّر دماغه على مهلك وصنفرها
يفضل مسارها فى أيدك ليلها ونهارها
النهّر يشهد بعدلك وانت زمّارها.!

*   *

أنا كان ابويا على قدّى وراضى بيه
وأمىّ كانت يادوبك صحنها بيكفيه
وعشت انا بعلته عيش الكفاف يرضيه
سمّمت أفكارى ليه بالعدل والرحمه
وعصرت قلبى بهموم الآخرين والجوع
حلمت بالعنتره/ بنجدة الموجوع
وطمعت فى اللحمه حوارى تجوع
قطعت بى سكك الرجوع ياتوهتى فى الزحمه
أنا السّجين المخلّد منذ بدء الشعر
وبداية القرارات/ الحكمه ولأهرامات
الفتح والرسومات/ البدو والخواجات
بعترت عمرى مابين حانا وبين مانا
أصحابى زنزانه
اولادى زنزانه
أيامى شعراً ونثراً تيه فى زنزانه..
حبستنى فى سجن أمسى رهبة الأموات..
يا رعبى من نفسى/ خوفى تبقى زنزانه
لو طهرى يطلع خيابه وعفّتى خيانه.!

٤

على حافة الفهم نتعاجب.. مانتعلمش
ونصادف الحب بنعجز.. مانتكلّمش
وف صادق الحزن نتباكى مانتألّمش.!

..

أناكنت فين لمّا فاتنى العمر يابلدىٰ
دقيّت بعافية إيديّه ع البيبان وناديت
تعبت ياولدى
ماحد ونّسنى فى الّلقه ولا فى البيت
سمعنى اخويا نكرنى لمّا راق الحال
العيبه صبحت حلال
حتى الصديق قالها عنىّ لمّا يوم ونّيت
عدّيت على أهل أمىّ رغم إنىّ نسيت
إن الزمان إختلف واتبدّل التفسير
قاموا رحبّوا بى وعملوا الكانى والمانى
رجعت نفسى مآلمانى وقلبى كسير
طول عمرهم كانوا لحم اكتافى و الأنسَه
وشجرة المعرفه والونّسَه والحواديت



القرش لاحمر مشرشر جنب كوز الزّير
يستنىّ ادخل أعيِّد تضحك الدينا
وتصهلك المراجيح..

*　*

يا ابن البنادر تمهّل.. ليه تبص وراك
هـذا سـراب الأمـانـى مـالـكـش فـى التفاريح
العدل مش بكره واستكفينا م التباريح
ومالكش تتندّم
الجرن كنسه الريح
إكرهْنا.. تتعلّم وتبقى صحيح
مطلوب ومضحك سهرة البهوات
شاعر جميع الملل م البدو للخواجات
ومعجبانى البنات
وزعيم.. إذا لعبتها ع الصّح يامعلّم
مـش انت برضـه رقـصـت إيـامـهـا فـى الهوجه
عملت شاعر شوارعها اللى متقدمّ
تقول كلام الغلابه وتاكل النوّجه
وترافق العايقه والفلتانه والعوجه
حـتـى اكـتـفـيـت لاعـرفـت الجـوع ولا الحوجه
ولاحفيت زى اخوالك على اللقمه
وخوليها دا اللى شتمته
تبّت عصايته الخفيهّ/ طرفها ف كفّك
كرباج على فكرنا وضهورنا بيعلّم
بكلمه متلهوجه وبنكته معووجه
ضرب البيان بالبيان
والشعر بالنقرزان
والحلم بالألعبان

كل السكك للصبح مرصوده
وغلطة الثورجى فى ايامنا مقصوده
كرباج ورايا اسطى خلى كلابها تتكلم
واللى بنامصر.. إيده طرشه وجحوده.!

٥

ياعمر من شوك طريقى
ومن سنين قهرى
إزاى ح آمن صديقى
وخنجره ف ضهرى
..

ياللى رماك الهوى ع المر صبّرنى
أكل العيال واحتمال الحوجه أخّرنى
لياليهّ كانت طويله/ ايديهّ بلاحيله
ترحيله تاخدنى ترمينى لترحيله..
من عهد قلاوون عويل الكلمه صغّرنى..
مين فيكو يقدر يقول لى كان هناك إمتى
لمّا بكى وافتى..
بأن بيعنا حلال بالجمله والحتّه
ونقرز النقرزان بحماس/ تحمسنا..
وعدنا سكنى العلالى زيدنا فى حماسنا
وف (خمسه/ سته) نكرنا كلنّا الجتّه
غنيّنا للزنزانات
ورقصنا فى الڤيترينات..
شابوا الصبايا وكان بدرى على الشيبه
مابين حلب واليمن أسواق تنجّسّنا

النهر طلب الحموم!
ولا حوّقتش الهموم
ولادعوة المظلوم
النكسه طرحت فى غيطان
الرضّا خبيه
ومصارى بالويبه
حلال زلالُ، بلاشبهه ولاريبه
وبركة الحاجه رفعتنا سبع درجات
خدنا جميعا فروق السهره والعلاوات
وفى الفنادق رطنّا بالسبّع قرايات..
غفرنا وسواسنا
وكتّم أنفاسنا
وجرح الندل إحساسنا
وضربنا بناسنا
بعنا جراحنا بضمان البنك يوم النصر
إذ كلّنا ولد مصر وهذا سلو العصر
ماعيب سوى العيبه
شاركونا يابهوات/ بركات بلاد الحجاز
كلّه لحج بامتياز
الواطى والعالى..
واللى انهرت بلغته ورا بغلة الوالى
واللى اعترف إنه ندل وقال وانا مالى..
واتقاسم السمسره على لحم أمواتنا
قاسمنا حاف الرغيف فى عز حاجتنا
وكان ح يقدر يقاسمنا الفراش لوعاز
يوم ماسكرنا بدم المعدمين والجاز.!

ياعمر من دم أبويا
ومن جراح أمىّ

أزاى راح المجد أخويا
وسمّه فى دمى..
..

كنا زمان الهوى نوشوش حواديتنا
نعلّم الحلم يحبى ف حجر غنوتنا
فرحتنا لمتّنا
كفافنا لقمتنا
سرحت كلاب الوطن سَعْرتها فُرقتنا
وخدتنا بالحضن حين عازت تشتتنا

* *

ياللى انت علّمتنى
ياللى انت نسّيتنى..
ياللى انت نوّرتنى ورجعت غميّتنى..
عليّتنى كبّرتنى وبنيتنى هدّيتنى
خدتك مثل فاحتملت اعمامى واخوالى
عايشت أحوالى لما الموجه غلبتنى
وقلت أصبّر فى حبّك حالى على حالى
يمكن مرارك يخفّف همىّ.. يحلا لى..
طاعتك تقوّينى لمّا شقاك يقوّتنى..
أتابى حلوك أمرّ وراحتى فيك أتعب..
والدنيا بين السجون والكدب سرقتنى..
وكإن حبّك سبب علشان تموّتنى..

* *

أنا كنْت فايت هنا والبنت ندهتنى..
ياخدّها الورد حين خجلت وغنّت لى..
إحنا ف صبانا فرقنا الحلبه م البرسيم
وجمعنا من بعضنا المليم على المليم
علشان نسافر نعدّى النيل إلى طلخا
ونحل لفز الغرام- البيضه والفرخه
نملا بيوت بعضنا فى الضحكه والصرخه..
يابختنا باخْتنا يوم سهرة الحنّه
الكل غاسل كعوبه الكل يتحنىّ..
إيه اللى باقى/ يومين وح يوصل الجنّه
والفلاحين باسمهم.. راح تُعلن الأحكام..

* *

ومرّت الأيام
زى السلاسل تجر ايام وراها ايام
القلب شابت سوالفه تحت سيف الزّور
والضلمه غطت على العريان وع المستور
وجه عليك الدور
ياللى فتلت الحبال فى يوم ماشنقوا أخوك
تسمع بودنك من ابنك صرخة الإعدام.!

٧

للجنّه بابُ وحيد
للجنه باب واحد..
دم العزيز الشهيد
دم النبى الجاحد. .
..
عدنا لغيام البدايه
فى البدء كانت حصيره وقله ورحايه

والجرن تبن وقش
القرن حين طش بخل الليل بمواليده..
العيد واعدنا والاوفا بمواعيده..
سيّدنا لهأنا بين طبله وأنا شيده..
أمر عبيده تّتقلّ حمله وحديده..
على أم اكتافنا حتى فى نهار عيده..
بذّينا دايما ظروف الدار على ظروفنا
أنكرنا خوفنا وقلنا دى مواسم حش
رضع الشجر م الزعل..
خجل الأمل ما طرحش
واللى وافاه الأجل مات م الخجل ماقلحش
الله يعوّض علينا/ ألف جحش بجحش

* *

ضحكنا حتى تكرّعنا البكا واجب
لمّا العيون اتعمت ضلّيتى ياحواجب
أنا قلت عمىّ/ لجوز أمىّ/ رفض مارضيش
وقال تعبنا بقى/خلينا كل عيش
لاكل زاهد لبس تحت العباية الخيش
ولا كل فارس نكر نفسه ح يغلب جيش
ولا كل شاعر تجلىّ ف مجلس التحشيش
ح تعمل إيه يابصير والعور محاوطينك
اللى خانوك يوم ضناك اليوم مخاوينك
واللى غووك فى ليالى غربتك رجعوا
بيحلفوا ع الرغيف والقمح غاويينك
لوانتشاويش
يهللوا لخطبتك ويفنّوا لنباهتك..
ع الربح مش ع الخساره يبشروا بدينك
وبقلب بارد ونارهاديه وسهر وحشيش
يقسّموا غنوتك يتقسّموا طينك
الله يعينك على عيبّك وبايعينك
واللى عليك من زمان اتراهنوا
على عينك.

* *

أنا قلت آن الأوان يانفس سامحينى..
صارحينى قبل الأوان لو آن وصار حينى..
أنا مابدلتش قلل أمى بحلل صينى
ولاتبت عن ذنبى ولاحيّدت عن دينى..
ساعدينى ننفض بقى الحمضانه م السلّه..
والخند قوقه عن البرسيمه والغلّه..
كفافنا حافنا لباب الجنه يكفينى..

* *

يامن يبلغ حبيبة القلب بميعادى/ تعافينى
من بعد ما طال بعادى غربه فى سنينى
مابين هجير المنافى وهجرة الأصحاب
بادق ع الابواب
وعشمى تانى افتحى حضنك يكفينّى
تزقّقينى الأغانى
تركبينى حصانى
تعلّمينى أدقق قولى ونيشانى
أرجع أفرق مابين صاحبى وخوانى..
وابدأ الخطوه من شرّخ الصبا تانى..

قمر المنافى يوفىّ النذّر..
يوافينى..

ياقمر عدىّ الفيّوم
قول للعشاق سلامات
الحى مسيرُه يقوم
مهما تطول المسافات
لا السجن العمر يدوم
ولاعاشق م الهوى مات
* *
فى الضىّ يموت البوم
والضلمه بتحيى ساعات
الطير علمّنى العوم
والصحرا ملتنى واحات
قصّرت؟.. ياعيب الشوم
وقـدرت؟.. فـاتـتـنـى حاجات!..
* *
ياموت ياقدر محتوم
وبتحكم فى الأموات

أنا جاى لك مش مظلوم
ولاعمرى ح اقول هيهات
مش راضى بالمقسوم
ولانادم على شىء فات
شيلت اكبر منىّ هموم
أكثر من حدّى آهات
ولا طلتش قدىّ ف يوم
من ظلم اصحاب واخوات
* *
ياقمر سجن الفيوم
بشّرنى بالعلامات
عارف إنها ح تقوم
شايف للفجر آيات
صدقنى ليلها غيوم
وسكوتها ملان غنوات
إفزعها تقوم م النوم
إنزعها من الظلمات
دا رغيفى مش مسموم
ولاتاهت بى الخطوات
* *
الوأس قتلنى ولكن
يوم خنقتنى الخلافات!!

لماذا نحلق فى غيمة ؟

محمد سليمان

فى مساء مُطرَّزٍ بالأهلّةِ صادفتُها
صوتها كان ماءً
ترى كنت عطشانَ..؟
أم عادةُ القرويّ
يرى الماء يَنْدَقُّ
تسقط منه البذورُ ويحلم بالظلِّ،
هل تقذف الآن صاحبها بالمخدّةِ،
ترمى أصابعها للفراشِ؟
قوافلُ تمضى رماديةٌ
ومُلتفةٌ بملامحَ فرّتْ من القلبِ
صيفُ هوى
وصفيحٌ يقومُ
فهل صرتُ صقراً جناحاهُ من خَشَبٍ؟

كانت مُبلّلةً
تتلوّى على شجرٍ كامن فى السّجاجيد
أو تستفزّ الفهودَ التى احتشدت فى العروقِ



أصابعُها..
هل مشت فوق ظهرى وخطتْ قصائدَ،
علّمتْ القلبَ يتلو
وعلّمت المقلتين الصّلاة
لماذا تحلّق فى غيمةٍ؟
وتشق المدينة
ترشو ببسمتها العسْكَرِىّ
فتطفو عَصاهُ
تُجَمِّدُ سيلاً من العرباتِ
وقافلةً من زوابعَ،
هل تتلكأ فى شارعٍ من زجاجٍ؟
تضُمّ فتارينَ
تحنو على ولدٍ سيّجَتْه الطفولةُ
وامرأة يتكلم فى عينها الكُحْلُ
تغْوى أجنتها بالحريرَ،
أنا حدُّها...
نوّرتها يداى
وأطلقتها عندما اكتملتْ
قلتُ دورى
بعرض السماوات والأرض قلبى
ولاطول للكُرِةْ،
ثم انفردتُ
نصّبتُ أكاذيب عاليةً كالمآذنِ
هل أزعم الآن أنى بلا وجعٍ ونسيتُ؟
وأنى تعاليتُ
وسّعْتُ ثوبى
أنا كاذبٌ.
ومزدحمٌ بالنفايات
حقدُ تنزل فىَّ تفرّع صار شوارعَ،
حَقدُ يشدُّ ملامحها
حين آكل مُنفرداً مثل كلبٍ

وحين أساهر ثلج الحوائط
أو أتكوّر تحت البطاطين،
حقدُ جميلُ...
يُجرجر أعوام مرّتْ مُحلّقةً
ويُثَبّتُ ألوانها فى الفضاءِ
تفاصيلها فى المقاعد
هل تقذف الآن صاحبها بالمخدّةِ
أم تتعرّى
تشُدّ السّتائرَ
ترمى على مقعدٍ ثوبها الداخلىّ،
وتومضُ
تندسّ فى اللحمِ
يوماً ستفرد قدّام بابى ضفائر منقوعةً فى البياضِ
وصوتاً بلاطعمَ،
ألمحها..
حين أشرب شاى الصباح
وحين يُشاكسنى العسكرىُ يُسيل الزوابعَ والظلُماتِ
لماذا تظل برغم انكسار الفوانيس عريانةً
زغبُ فوق أرض مبللةٍ يتلوّنُ
كُحلُ يسيجُ بحرينِ
والجوربان يلُفّان شمساً
لماذا أشيخ وأحملها طفلةً فوق ظهرى
تخطُ القصائدَ
ترمى فطائرها للعصافيرِ
هل ثوبُها كان أخضرَ،
سُكّرُها كان باباً؟

قصائد من كتاب: الواحدون

السّماح عبد الله

أوديب

هذا الذى يهيّم فى برد الصحارى....
...محتميا من الصقيع.. بالصقيع
...وهاربا من وجهه
..دليله العمى، وقصده دوىّ قول الآلهة..
..تابعوه جيدا، وحدّقوا فى دمه المنساب فى خديه..
.. إنه.. يسير هادئا.. كأنه يعرفُ.. هذه المسالك المجهولة..
...تابعوه.. إنه يقودنا*

يوسف النجار

اذا لم أكن أبتغى أتشمّمُ طعما جديدا لهذا..
الهواء.. لكى ماأكون جديراً بأن أتملى حبيبىِ..
..لماذا اذن كل هذا الرحيل، وكيف ارتضيتُ العذابَ نصيبىِ..
أجيبى؟*

محمد

خطوة فى البوادى
..بعدها..ستنقر فى جسد الأرض كالريح.. تصبح أنت المعُنىّ

برائحة الجسد المتوارث.. مثل الهواء الذى يتكررُ فى اليوم أكثر من مرة..
.. أو تعرفُ عائشةٌ..
أن من تصطفيه القفارُ..
كثيرٌ على نبضةِ القلبِ.. كالبحرِ.. كيف تضمُّ انفلا تاته..
.. وأصابعها.. عَشَرَةٌ*

يهوذا
ستظل هكذا طيلة موتك.. كما كنتَ..
..طيلة حياتك...
..جالساً القرفصاء..
..ممددا يديكَ على اتساعهما.. فى انتظاره*

ورقة بن نوفل
خيمةٌ فى الصحارى..
..تمرُّ عليها القوافلُ، والشّجَرُ المتسرِّعُ، والريحُ، والقاتلون، وبعضُ المياه..
..تمرُّ عليها البيوتُ ورائحةُ الدَّمِ..
قاعدةٌ هيَ..
ليس لها شبَهٌ بالذين أتوا، والذين يجيئون..
قاعدةٌ هى.. حقٌ محيق..
لماذا تم القبائلُ، والشجرُ المتسرعُ، والريحُ، قبل يثون الأوانُ..
وهى...
إن أتاها الذين أتَوْا، والذين يجيئون..
قد يجدون من الماء مايملأ الفم، قد يجدون من التمر زادَ المسافر..
قد يجدون من الوقتِ بعضَ قليلٍ ليبتدءوا سيرهم من جديدٍ..
... ...
....
خيمةٌ فى الصحارى
تراقبُ منذ زمان مضى أثراً فى الرمالِ..
وقاعدةٌ هى حق محيق*

عباس بن فرناس
هذى مؤامرةُ الوقت ضدى..
أنا ضَيِّقٌ بتَضَيقٌ هذا الهزيع الأخير...
لماذا اذن جَرَّدتنى الجدارات حتّى تعودتَ أن أتزيا بهجران صحبى..
لماذا اذن حاصرتنى النهاراتُ حتى تلصّصْتُ للوقت..
قلتُ: سأقبضه.. من بداياته..
سأصُوبُ حديه بالوهج المتوارث.. فى القلب...
أطلع، أطلع، أطلع...
حتّى اذا ماتَشَوّقتُ خيطا شفيفا له الروحَ ظامئةٌ..
بدؤه.. وقدةُ الوجد..
...وأواخره الهواء الجنونىُّ.......
يتسع الوقت أكثر، أصبح كالانتظار الذى لا يجئ...
..أو كالكلام الأثيرى فى حضرة العاشقين..
..أوكالدقائق.. فى الزمن المتسرع..
أطلع، أطلع أطلع....
..أنا خائنُ الوقتِ، مستبق فى سباق...
...أنا....
فرح... باحتراقى*

الحجاج بن يوسف الثقفى
كأننى أرى مدينة تسير فى الصحراء وحدها.. عارية...
..ليس لها.. قَصْدُ..
لا شجر يُظلها، ولاسحابةٌ، ولاحاد..يرطب الطريق بالغناء العذب..
..كأننى..أرى نبياً ظالما يخرجُ من قريش..
..ويستبدُّ بالبلاد، والهواء، والحجيج...
..كأننى.. أرى الها.. غاضبا..
..ينوى يُجمّعُ الأنامَ فى قبضته، ثم يرشهم على جهنم، ثم يُعيدُ..
خلقهم، ثم يلمهم، ثم يقولُ ياأنام فلتكونوا.. بَدَدَا..
كأننى أرى رءوساً أينعت..
..وليس ثَمَّ قاطفُ*

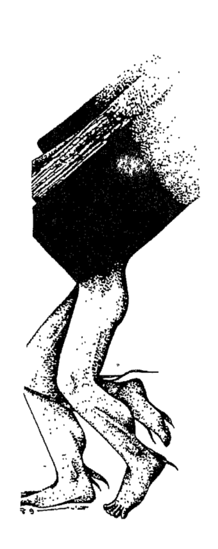
امرؤ القيس
هذه الخمرُ مغشوشةٌ ياأمير..
..والندامى اذا نقَّرت خمرةُ الليل أحشاءَهم ذهبوا لمواجعهم..
ولكَ البيدُ، والذكرياتُ، وخائنةُ العين..
والروحُ ظامئةٌ..
..ستمر على طَلَل، وتقولُ لساكنةٍ رحلت منهُ.. هذا الخرابُ خرابى..
وهدى العناكبُ منسوجةٌ من دمى؟؟..
..أم تشدُ رحالك فى خَلَلَ الليل تطلبُ ثأرَ أبيكَ؟؟..
..أم انك سوف تُتَمتِمُ بالشعرِ مثل نبيٍّ يحاصُرهُ القاتلون، ويهجره الأهلُ..
والأصدقاءُ؟؟..
..أم انك سوف تشد الندامى من الدورِ.. تُرجعهم لكَ من غير أوجاعهم..
..وتنادمهم بالكلام عن الفتياتِ الصبيحات، والخمرِ، والشعرِ، والنردِ..
حَتى الصباح؟؟...
.. هذه الخمرُ مغشوشةٌ.. ياأميرُ..
وأنت ظَمِيئٌ، وللروحِ أوجاعهَا، والطريقُ الى هدأة القلب متعبةٌ..
جَدُّ متعبةٌ*

زوربا
يالله........
..لماذا يكون الهواءُ جميلاً.. الى هذه الدرجة؟؟*

كارل ماركس
ذلك الغامضُ المتعبُ...
..الذى أنتَ أسكنتَهُ... حجرتك..
... وَرَتبْتَ طقسَ الهواء الذى كان لك.. لكما...
..ثم واجهتهُ... بالمرايا..
..هو الآن يخطو على شَجَرِ الوقتِ.. كالخشب المتمرسِ.. مثل الجميلين

..هل حين ينظرُ فى جُذُرِ الغرفةِ الواسعةْ..
..ويواجِهُ سطحَ المرايا..
يراكْ؟؟*

محمد عفيفى مطر
سلمةٌ بين أبى وابنى أنا.. فى دَرَجِ السلالةْ..
..شبيةٌ من أحبهم، وداكنٌ ..كغبشِ البَسيطة..
استرقتُ.. من حديقة الدُّنَا خمسين برتقالةْ
وهاأنا.. ترونني على قارعةِ الطريقِ أوفى باحةِ المقهى..
..أراقبُ الجنودَ فى جيش صلاحِ الدين..
..وربما... ترونني أنسلُّ.. قاتما..
وأشعثَ الرأس الى.. روائح القرى..
..ثم أحطّ فجأةً عليكمو.. مُنْذُ دا..
..تحوطنى الكآبة..
...وصارخا..
..احذروا.. الدمُ الغريبُ يبدأُ المسيرَ.. فى عروقكم..
..ثم أعودُ.. واحدا..
فى خلل الطريق..
..أنا.. خمسون برتقالةً من الشعر النبىّ..
..أنا الذى.. تهجره الكتابةْ*



رامبو
ويزورُ الجليدُ.. بلادى..
..ويضايقُ أطيارَهَا.. وبلادى تحبُّ الطيورْ..
..حسنا ..سأكونُ أنا.. شَجَرَةْ*

اسخيلوس
لماذا.. كُلّمَا أعطيتَنى شَجَراً.. تَصَيَّدنى شبَاكَ العنكبوتْ؟
لماذا.. كلما أهديتَنى أُفُقًا.. تضيقُ علىَّ جدرانَ البيوت؟؟..
..لماذا... كلما جَمَّلتَ لى عُمْراً.. أموتْ؟؟*

شعر

سر السين

محمد الغيطى

تسمه مشاعر فجأه دخلت حجرتى
هزت متاعى
وانا كنت شاعر
بس صوتى مش بتاعى
ولاقلبى مصدر رعشتى
ولا التياعى
من زمان مخبوس وقاعد ع البلاط
ارسم شخابيط ع الورق
واحفر على الجدران طبق
أملاه عجين من كلمتى
أو من يراعى
تقع السطور من أنّتى
أنده على السجان ألاقى
كل النوافذ مقفولين
والدنيا ضالمه
واقف على بابى غفير
من ميت سنه

لاعمرى شفت الشمس تضحك
ولاعمرى شميت العبير
م السوسنة
حزمه مشاعر فجأه هبطت م السما
فتحت فى سقف الأ وضه طاقه
هبطت على قلبى - برواقه -
اتشكلت ف عيونى اسم
وعلامه على وش الزمان
واللحظة دى
ودليل على حدود المكان
وانا كنت راقد رقدتى فى حجرتى
من غير زمان
من غير مكان
من غير بطاقة
يا للى انتى كنت النسمه
والشمس
وعبير السوسنه
- والاستضاءه -
هل كنت بحلم
أم ملا محك ممكنه
وسؤ الى بتجاوبيه - براءه -
ماتقولى عن سر الحكاية
واحلف لاخبى سرى ف سابع قرار
واحلف بإن السين -
قاموس المعجزه
والجبر فوق الاختيار
واحلف بانك قوقعه
ف سابع بحار
وفتحت للشاطىء عيونك
ووهبت ريحك للشراع
ووهبت للمرسى الموانى

وللسفن الفناره
والشعاع
ووهبت لوجوى الوجود
يا للى انتى لحظى والخلود
خايف اموت
من غير ما أسمع كلمتك
عن سر بحرك
عن سر «سينك»
والقواقع والصَدف
وميعاد لقانا
اللى افضل من ملايين الصُدَفْ



شعر

قصائد م الألم والخوف

طاهر البرنبالى

(١)

وإتفض ليلك بالزغرغات قناديل بترمح لك خيول بكره
واتخض توبك م النسيم العاشق المليان بجمر أوانك
كتبت شوارع بهجتك فوق الحيطان آية لقاك الورد
وكشفت عن جرح المداين بين كماين جنتك
ياإللى إبتلاك بالصبا والصبر والعصيان شريان لقلب هلاك
مش كنت واخدم الغيطان أوصاف نداك الحالم الدافى
وكنت شارب مغارب صيف شفيف م الريف وم الأيام

(٢)

يتفرهض قمر الليل وياك إزاى مشاوير ومتاعب
والفرح إللى ما كانش غريب على روح الخيل هيصير متخشب
زى التل فى حلق زمانك لما يكون مغصوب
(زى التل فى حلق.زمان معصوب العين لما يكون مغصوب يتكلم)
فجر غرامك باين خاين وإلا رايات م الشوق محنيه بطرف لسانك

واللا إيديك بالحنه إتقطفت للجايين يشوفوك متعرى
جايز رملك بات أنات وقت ما كان أسمنت بناك إمكان مستنى

(٣)
غابة الرمان بتتحداك ويتبحلق لخوفك نار وتعويذه
من يوم ماريشك باش وإتزحزح الغامق لطين وردى
وإتورق الزيف المعادى للنسيم والقمح والبسمه
إياك تبوح للصخر بالوجع المرافق ضحكتك مشاوير..
إياك تقول للشجر والبحر يوم «أناطير»..
وإن مالت الأفراح تغازل جبهتك بالخير..
إتلم ثورة بدن يتشق ويشقشق ضفاير نور
ورق، لين، بالحنين للشمس والميه
مقدور تعيش عمر القمر دوران فى يم الجار..
وتعاكس العطش ع الخدود أحزان مطر

(٤)
قامت ونامت ع الكتاف لبلابه لسه مخضراك دلوقتى
وع التياب الملبوسين والمنشورين مطبوع جبل قاسى
قطعت خيالك هزتين ناعمين مايلين لشعر القطط
وإنت إللى سارح دندنات نيّه الأمانى فى الإيدين والعين
واجهت مين يوم الخصام والصمت والشجن الأليم إلا مفارق ضحكتك؟
وهجرت مين حين ماإتقسم نغم الوداد غير الكيان الحى بنهود البنات؟
شاورت ع الجرح الموارب بالخجل ورسمت بالمر إشتعالك ع السكك
وكل شبر إتفطم فوق الطريق ع الريق دبحة قمر ونايات
موت بالقصايد وإشتهى الزلزال وحوط ع الوجع ترتيل

(٥)
بتشيب فى القلب الغاية وتكبر وياك شراشيب النخل
وتشيخ الأحلام إللى بناها البانى ومات بالهمس شهيد
يا وليد على ذمة أنغام الصبار إللى مالوش عطار وعنيد أنا شيد..
والعيد المتبعتر فى الليل مواعيد على إيد السحر بعيد..



وف بحر سماك المدهوشه نجوم وعيون أوهام وسحاب وعذاب..
إتفرطت منك فى الريح العناقيد وإترد الباب المفتوح تغريد
تنهيد:

إتعكزع الطيف المنقوش وبشوش

(٦)

فى الدم غرايس ودواير حمره بتسبح أفراح خلان وهيام شبان
والألم إللى بتصرخ بيه الأيام على ناصية خوفك موت لبيوت
وف عز ما كان المارد مارد والقلب البردان فى الطل كيان عريان
إستنجد بيك النبض العشمان غليان وحنان أوطان
وماكنتش غير الحس وغير البركان مسافر طيران سمان
إزاى دلوقتى العالم سراديب للغيب وكلامك دهاليز ألاعيب..
والجسد المهدود فى الضل يعافر كوابيس متاريس أحلامك؟
وإزاى شباك بيطل على الدنيا غرام يتشيش أحزان ومآسى..
وتشيط جواك زغاريد ونسايم تتولاك أغصان نسيان؟

شعر

من كبريت مبلول إلى دمنا المخطوف

مصطفى الجارحى

إلى طاهر البرنبالى

الريح شباشب تطرقع والقفا عريان
عيّل من الخضه بالل هدومه بيرتعش أسفلت من تحتي.
وبياكل الكورنيش فى طوله المعجباني
البرد ويقصقص رياش الخلق يحدفهم على سرير السمر والضحك
يابرد تنساهم وتحطنا ف بالك
ليلك مشانق لفافه ع الغربا!
أتقل من أحمر دم رئتينك
القهوة كان دمها
أمسخ من ضحكة فى عيون عسكرى
احساسي بيك/ ريحة شياط دم عصفوره مسالمه والنشان مبدوء
الوقت أول شتا... لأ.. الوقت آخر صيف..لأ.. الوقت قمقم بارود ومتبرشم
كبريت شطوط العيون
مبلولة كل العيدان!

ماشي باطوح دراعي مالقيتش-آه- كفى
الخاطر الأولانى انها حودت على صاحب قديم من مده كان بستان طراوه
أو احتمال انها مشبوكة دلوقتى فى ايد بنوته-ماعرفهاش-... بتقيد

البرد وقد النفس كبريت
أو يجوز انها
مزاحمه كفوف اخواتى ف داير المنقد
فترد باب السقعه الهاجمة من بحرى.
كفى هناك-من هوجة العربيات ودوشتها- بتعدى راجل عجوز

بافرد شمال كفي..قلبى على كفي عطش
البصه نقطة مطر... وعنيك بتلضمها ف قمر غيأب.. يفرد شمال كفه..
قلبه على كفه عطش، وعنيه بيلقمها
ف قمر غياب
آه يامريح المحيا
رجليك تصالح ريح
رجلى تصالح مكان تعودناه
أنا على أول الممشى
عنيا طوق- بالعرض- يتدحرج على القاعدين.
على غير عادتها القهوة مزدحمة.
لاكنت هناك بنضارتك ولا الريفية ضحكاتك ترطب قلب يطوح
فى تطويحة دراعاتى
أنا على أول الممشى
مطبّق يمين كفي على شلن فضة
هارفه لفوق زاجل حمام
وهينفلت مني ع الجاذبية يرن
طب مين عنيه تسقط عليه تلقفه
مين يترسم طوله هناك.. عند تليفون الميدان!
ولا لُهْ طبايب جرح أوسع من سطوح-
ومن سلّم عماره اطول.
مالها حزينه «السيده» مالها ام هاشم
مالها الحارات الضيقات
بتكب دمع ف يوم خميس
هل عشان غاب العريس؟

ماانت اللى قشّرت القمر
ورميت علينا قصوص ولاسبتناش
رغم انهم هنا .. مشيت لهم هناك
ومعاك مجرد قلب
مكتوب على شفّته غنوته ودليل:
ما احلى اللى شق الغمام العتام
بسلام كلام الحمام
أبو الهديل الرصاص
مش الرصاص الهديل.



والناس

مدحت منير

أدينى سطح ارتاح عليه
من لعبة الموج المسافر فى الفضا
آخر سطوح
لم الصبايا مبلولين
وراح ينام
ادينى سطح ارتاح عليه
الريح بخيلة بالحمام
وأعوذ بالشاى والسجاير
من عذاب المغناطيس والكهربا

ياصحبى ليه
صنيعت جسك فى الخلا
ووهبت وسطك للزحام
وازاى هربت من اللغة
حين قلت لى:
أن المبانى على وشك
وأن خط غصن على الرخام

ويهزم شوقه بعزمه كله فى الكلام
مايدهشك
ادينى سطح ارتاح عليه
أنا اللى ضايع ريقه غية فى شهوة الأناناس
أعوذ بالشاى والسجاير
م اللى ودعته ونام
من غربة صاحية تخربشك
غربة عيون الكمسارى
والناس
القلب كان منصان
ع الحيطان الجير
رفع الشيطان صلاته للحراس
يعزلوا من الجيران
ويخلّصوا منى البيبان
وصابنى رب العرش بالطباشير

ادينى سطح ارتاح عليه
آخر سطوح وقّع كفوفك ع الحيطان
وانهار على الحلم اللى رجّع أولك
أعوذ بالشاى والسجاير
م اللى ودعته ونام
من شوك على صدر اللى بعُده بيقتلك
من غربة ماشية فى الزحام
بتحط الاستفهام
على كل الصور
غربة عيون الكمسارى
والناس

الحنبلى الذى صار ضميراً

د. صبرى حافظ

لم أكن أتصور وأنا أكفكف الدمع على غالب هلسا أننى سأفجع بنبأ رحيل فارس آخر من فرسان هذا الجيل الذين يتخاطفهم الموت دون أن ينالوا حقهم من التقدير وهو الناقد الكبير عبد المحسن طه بدر الذى كان هو الآخر من الوجوه الدائمة فى تلك الندوات الزاهرة، فى قاهرة السنوات الخوالى المترعة بالأمل والحلم بمستقبل أفضل: ندوة أنور المعداوى وندوة نجيب محفوظ فى أواخر الخمسينات وأوائل الستينات ثم لقاءات مقهى ريش الأدبية فى الستينات. فقد ذكرت عبد المحسن بدر وأنا أكتب عن غالب هلسا على أنه واحد من نجوم جيل الستينات القلائل الذين بقوا فى مصر أثناء ضربة السبعينات العصيبة التى استهدفت تشتيت الكتاب الشرفاء ومحاصرتهم حتى يمكن تمرير مخطط الغدر واغتيال العقل المصرى والإجهاز على قوى المقاومة فيه. فقد بقى عبد المحسن بدر فى مصر السبعينات برغم إمكانيات الخروج العديدة التى أتيحت له، وعانى فيها من وطأة المناخ الطارد الذى دفع الكثيرين من أبناء جيله إلى الخروج بعد أن ضيقت عليهم المؤسسة الخناق. فقد كان عبد المحسن من أصلب أبناء هذا الجيل وأقدرهم على الصمود والثبات على مبدئه حتى فى أحلك الظروف وأقساها، وقد يسر له العمل فى مؤسسة الجامعة المصرية التى ماتزال تحافظ على بعض تقاليدها هذا الصمود. صحيح أن الفساد السبعينى تسلل إلى الجامعة كذلك، واقتحم عليه كليته «كلية الآداب بجامعة القاهرة» عندما التحقت قرينة السادات بها فى السبعينات كطالبة، وأرادت استغلال وضعها لتحظى بأكثر مما تتمتع به أية طالبة، بل وأى أستاذ من نفوذ، واستمالت بعض زملائه ممن تستهويهم إغراءات السلطة، إلا أنه كان من القلائل الذين حافظوا

على كرامة المثقف فى وجه تلك الإغراءات، إلى الحد الذى تعرض بسببه فى ضربة عام ١٩٨١ التى سبقت مقتل السادات إلى الفصل من الجامعة مع حفنة من زملائه الشرفاء.

فقد كان عبد المحسن بدر من المثقفين القلائل الذين احتفظوا للكلمة بشرفها ورفضوا الاتجار بها أو تعريضها للمهانة فى واقع مرغت فيه الكثير من القيم فى الوحل، فتحول بذلك إلى نوع من الضمير المؤرق للذين تاجروا بالكلمات والقيم حتى من زملائه أنفسهم والذين كانوا يتهامسون من وراء ظهره عن «حنبليته» التى كانت تؤرقهم لأنها كانت تكشفهم. وقد كان بحق نوعا من الضمير الذى لا يكف عن تبكيت الذين يريدون الحظوة باحترامه، ولا يتوانى عن حماية الذين يخشى أن يجرفهم التيار من زملائه أو تلاميذه. وربما كان اتساق سلوك هذا الناقد الجسور مع فكره ورفضه المساومة على ما يعتقد أنه الحق، وإن لم يره البعض، كذلك، من الأمور التى دفعت الكثيرين إلى الانفضاض من حوله، وحثت المؤسسة المسيطرة على محاربته. لكن هذا نفسه هو الذى جعله مثلا يتحلى بين عدد من تلاميذه من الأجيال اللاحقة، وهو الذى عمق من أهمية دوره النقدى والفكرى برغم شحة عطائه النقدى لأن عبد المحسن بدر لم يكن عطاء نقديا فحسب، ولعطائه النقدى أهميته التى سأعود إليها بعد قليل، ولكنه كان كذلك موقفا أخلاقيا صارما فى وقت عزت فيه الصرامة، وأصبح فيه التهرؤ القيمى والموقفى أمرا مقبولا لانقاش عليه، ولا مماراة فيه. لانه كان يرى من البداية أن الأكاديمية موقف أخلاقى بالدرجة الأولى، لأنه لو لم يلتزم الباحث بأخلاقيات عمله البحثى، ولم يأخذ نفسه بالصرامة الضرورية التى تجعل الشك فى أقل معلومة من المعلومات التى يستخدمها أمرا مؤرقا لايستريح حتى يتأكد من سلامته قبل استخدامه إياه، لفسدت القيمة الأكاديمية نفسها، ولفقدت معها الجامعة احترامها لنفسها واحترام المجتمع لها، ووهن دورها فيه.

فالفرق بين الباحث الجامعى الجاد، وأى ناقد آخر، ليس فى أن الأول يكتب كتبا وأبحاثا صعبة، والثانى يكتب مقالات صحفية سطحية، لأن السوق ملىء بالكتب السميكة التى ينشرها علينا بين الحين والحين نقاد الصحف، والتى لاقيمة لها، ولكنه فرق فى النوع، وفى القيمة الأخلاقية. فبينما لايتورع الناقد الصحفى عن الكتابة بهدف المجاملة، وعن تسخير قلمه لخدمة حاكم أو ناشر، أو عن الكذب والإدعاء، فإن الباحث الجامعى لايضع نصب عينيه سوى البحث عن الحقيقة وإعلاء شأنها حتى لو كبده هذا فى بعض الأحيان خسائر اجتماعية أو سياسية، وحتى لو ضيع عليه الإخلاص لها مكاسب كثيرة، قد يحصل عليها لو حاد عنها، أو صمت عن إبرازها. لأن الباحثين الجامعيين هم حراس تلك القيمة الكبرى وسدنة معبدها العريق. ولإن وجودهم وممارستهم لدورهم فى تمحيص الأمور، وفرز الخبيث من الطيب، والتصدى للزيف والتضليل هو الذى يقى المجتمع من شرور التردى فى شراك الكتبة وأذناب السلطة من الذين يحترفون العمل على طمس الحق وتزيين الباطل، والتمويه على قدرة العقل على الحكم الصحيح. فالذى يفرق المجتمع الصحى من المجتمع العليل، هو أن الأول يعلى من قيمة باحثيه، ويتيح لأفكارهم وبحوثهم واكتشافاتهم أن تمارس دورها الفاعل فيه، بينما يرتكس الثانى فى الظلام لاعتماده على مجموعة من أشباه الأميين من الكتبة الذين لايستمدون قيمتهم من أصالة أفكارهم أو قدرتهم



على التنقيب فى طويا المعلومات والتحقق من صلابتها والكشف عن العلاقات الخفية بين جزئياتها، وإنما من أخلاصهم لسياسات حاكم يغدق عليهم من سلطانه، أو ناشر يسخر لهم أبواب الانتشار والتأثير. ولا يعنى هذا بأى حال من الأحوال الانتقاص من شأن أجهزة الإعلام ودورها فى نشر كشوف الباحثين وتقريبها من أذهان العامة، ولكن أجهزة الإعلام فى المجتمعات الصحية تلجأ إلى أهل العلم والاختصاص لفرز الحقائق تقديها، وترجع إليهم فى كل ماتشك فيه، ولاتعتمد إلا عليهم فى رسم خططها وفى تقييم المعوج من آراء العاملين فيها وتصحيح اجتهاداتهم. ليس فقط لأنها تتيح لجامعييها مراقبة كل ما يصدر من صحفييها، ولكن أيضا لأنها تفتح بالحرية وبسلطة القانون ساحتها للرد عليهم مما يجعلهم يترددون أكثر من مرة قبل تقديم أى معلومة مشكوك فيها إلى متلقيها.

إذن لا نستطيع هنا فصل حرص عبد المحسن طه بدر على شرف الكلمة، ونقاء قيم البحث الجامعى وأخلاقياته، عن دوره الوطنى ورؤيته الفكرية لدور الجامعة، ورجالها فى الواقع الذى يعيشون فيه، ويعملون من أجل وقايته من أدواء الزيف والتضليل. فقد كان لهذا الموقف الأخلاقى بعد وطنى، ووظيفة سياسية هى التى عرضته لبعض العسف من ناحية، وهى التى وضعته فى الظل إلى حد كبير، وأظهرت عليه من يقلون عنه قيمة ويقصرون عنه قامة، وحرمت بذلك الواقع الثقافى من أن يقوم بدور أكبر من الدور الذى أتيح له ممارسته. ولهذا كان الثمن الذى دفعه المجتمع ككل فادحا فى هذا المجال. لكن عبد المحسن الذى كان واعيا بأهمية دوره وبأن تلك الموجة الكاسحة من التردى الفكرى والعلمى والأخلاقى تستأدى المجتمع الكثير حرص على تكريس قيمه فى الجامعة وعلى مضاعفه الجهود لحماية قيمها من التدهور الذى أصاب الكثير من مناحى حياتنا الأدبية والفكرية بل والحضارية عامة. وربما لأنه ركز هذا الدور على الجامعة كانت حدته المعروفة فى الذود عن حماها، وكانت قسوته النسبية على تلامذته وعلى حفنه قليلة من أصدقائه الذين كان يرى أنهم ملح الأرض الذى لابد ألا يشو به الفساد. فقد كانت تلك الحدة نابعة من وعيه العميق بضرورة التصدى لتيار التردى والصمود فى وجه أمواجه الكاسحة، حتى لاتضيع هباء كل الانجازات التى أرستها مسيرة رجال الجامعة المصرية الأماجد الذين رسخوا قيمها

وبوأوا العقل مكانة سامية فى المجتمع المصرى على مر العقود الثمانية التى انصرمت منذ تأسيسها عام ١٩٠٨.

وقد استطاع عبد المحسن بدر أن يجسد عبر إنجازه الجامعى مدى تجذر هذا الانجاز فى الواقع المصرى وأهميته فى الحفاظ على كرامة الأمة العقلية. فقد كان هو نفسه ثمرة طبيعية لهذا الانجاز، إذ استطاعت رسالته للدكتوراه (تطور الرواية الحديثة فى مصر) والتى صدرت عام ١٩٦٣ أن تكرس مكانته العلمية، بعد أن لفت الأنظار بدراساته الجادة العميقة التى نشرها فى (الآداب) قبل ذلك التاريخ، وأن تبرهن على أن الجامعة المصرية قد شبت عن الطرق ولم تعد فى حاجة إلى إرسال أبنائها الخارج للحصول على الدكتوراة كما كان الحال فى الماضى. فقد استطاعت هذه الرسالة الجامعية التى أنجزها عبد المحسن وهو فى شرخ الشباب ولم يخرج من مصر أو يدرس حرفا فى غير جامعتها وعلى غير أساتذتها أن تبلغ مصاف أرقى الأبحاث الجامعية التى تقدم فى أعرق جامعات العالم. ليس فقط لأنها اتسمت بقدر كبير من الطموح، ولا لأنها التزمت بالصرامة فى جمع مادتها والتعامل معها، أو لأنها حرثت فى حقل بكر لم يطرقه باحث من قبله، ولكن أيضا لأنها كشفت عن عقلية منهجية على قدر كبير من العمق والموضوعية. وعن بصيرة نقدية تستطيع النفاذ إلى ما وراء الظوهر والكشف عن جوهرها الدفين، وطرحت خطة للدرس والتصنيف سرعان ما حكمت مسار عملية التأريخ لأدبنا الحديث ودراسة مختلف أجناسه الأدبية لأكثر من ربع قرن من الزمان. ليس فقط لأن كل ما صدر من دراسات فى هذا المجال يدين لها بالكثير، ولكن أيضا لأن مسارها وطريقتها فى البحث أصبحت هى الأسلوب المقبول للتأريخ الأدبى الذى يطمح إلى تحقيق التوازن الحساس بين التاريخ الدقيق المستوعب والتحليل النقدى الحساس. ولأنها جمعت بين منهج وضع العمل الأدبى فى سياقه التاريخى والاجتماعى والنصى، وبين عملية تشريح النص للتعرف على أنساقه الفاعلة والمولدة لمختلف الدلالات والرؤى الثاوية فى مستويات المعنى المتعددة فيه.

هذا العمل النقدى الأدبى الكبير لم يغر عبد المحسن بالاستنامة إلى دعة إنجازاته كما فعل الكثيرون، وإنما دفعه إلى طلب المزيد، فسافر بعده إلى انجلترا حيث أمضى عاما فى جامعة لندن يرهف أدواته النقدية ويجود معرفته باللغة الانجلزية حتى توطىء له تلك المعرفة مختلف إنجازات النقد الإنسانى، عاد بعده ليمارس دوره فى الجامعة وفى الواقع الأدبى على السواء عبر كتاباته وكتبه التى نشر منها (الأديب والواقع)و (الروائى والارض) عام ١٩٧١ الذى حصل به على جائزة الدولة التشجيعية فى النقد الأدبى فى العام التالى، ثم كتابه الهام (الرؤية والأداة) وهو الجزء الأول من دراسة مستفيضة كان يعدها عن نجيب محفوظ. فى هذه الكتب جميعا أرسى عبد المحسن قواعد نقد الرواية العربية فى بعدها التاريخى ثم فى بعدها الموضوعى الذى يدرس فيه تناول كتاب الرواية لموضوع معين هو الريف المصرى وعالم القرية وتطور تناول الرواية لهذا العالم الرحيب، ثم فى بعدها الفردى الذى يتناول فيه انتاج كاتب محدد بالدرس والتمحيص. لكن هذا العطاء النقدى ليس هو كل انجاز عبد المحسن العلمى لأن جزءا كبيرا من جهده النقدى موزع بين عشرات الأبحاث التى أشرف عليها وصحح مسيرة أصحابها، وبذل فيها الجهد والعرق ما لو وفره

لنفسه لأنجز به العديد من الكتب والأبحاث. لكن كتبه على قلتها هى من النوع المؤسس لمسار سرعان ما تندفع فيه الأبحاث من بعده، والمرسى لقواعد اتجاه بحثى يستفيد من تطبيقاته جل تلاميذه. فما أن يخط مسارا حتى يستنكف تكراره، ويمضى للبحث عن مسار جديد. فقد كان هدف هذا الناقد الجسور أن يوسع أفق مجال الدراسات الأدبية والنقدية وأن يرسى دعائمها وأن يضيف بعمله إلى الانجاز المعرفى الأصيل لرجال الجامعة المصرية الأماجد.

لكن عبد المحسن لم يكن من رجال الجامعة الذين يحصرون نشاطهم بين جدرانها ، أو يتصورونها برجا عاجيا معزولا عن الواقع الذى يحيطها ، وإنما كان من الذين يؤمنون بدور الجامعة الفعال فى الواقع ويطمحون إلى مدرسالتها إلى الحركة الثقافية والأدبية خارجها. ومن هنا مارس عبد المحسن نشاطه النقدى فى الحياة الأدبية والسياسية فى الجامعة وخارجها ، وكان جزءا من تلك الحركة الأدبية الجديدة التى هبت رياحها المنعشة على الواقع الأدبى فى الستينات فغيرت الحساسية الأدبية وعمقت من وعى الكتاب بحقيقة الواقع ومتطلبات العمل الأدبى معا. وكان من إسهاماته الهامة وعيه بالبعد العربى لدور المثقف فى مصر، وإيمانه بأن له رسالة قومية لاتقل أهمية عن رسالته فى الواقع المصرى الذى يعيش فيه. فقد كان عبد المحسن من الجيل الذى صاغ ملامح الوعى القومى والعربى لمصر، فقد شارك فى المقاومة الفلسطينية فى بداياتها الهامة مؤكدا على ضرورة أن يمزج المثقف الفكر بالموقف العملى. كما أن تلاميذ عبد المحسن العرب لايقلون عددا ولا أهمية عن تلاميذه فى الجامعة فى مصر، وينتشرون فى أرجاء الوطن العربى من العراق والخليج حتى الجزائر والمغرب. فليس ثمة كاتب أو مثقف من مصر أو من أى جزء من أجزاء الوطن العربى لم يعرفه عن كثب ولم ينل شيئا من اهتمامه.

وإذا كان لى أن أختم هذه الكلمات القليلة عن هذا الناقد والجامعى الجسور بكلمات عن عبد المحسن الإنسان الذى عرفته منذ أكثر من ربع قرن من الزمان. فقد عرفت عبد المحسن الستينات عندما كنا نلتقى ومجموعة من الأصدقاء كل أسبوع فى ندوة أنور المعداوى خاصة، كان عبد المحسن هو الذى جلب إلى تلك الندوة الراحل العزيز عبد الجليل حسن الذى كانت فيه الكثير من خصال عبد المحسن ومن صرامته وجديته. وكان من أخلص أصدقائهما معا العزيزان سليمان فياض وأبو المعاطى أبو النجا وأنضم الأربعة إلى جمهور هذه الندوة من كتاب هذا الجيل من بهاء طاهر وصبحى شفيق إلى رجاء النقاش ومحيى الدين محمد وغالب هلسا. وكنت التقى بهذا الجمع الحبيب من الأصدقاء كل خميس نتبادل الآراء ونلتهم ما كتبه كل منا وكل ما صدر فى العالم العربى ونناقشه بصراحة من يريدون تغيير العالم وقد امتلأوا بالأحلام الكبيرة والرؤى الفوارة بالتغيير، حتى فرقت بيننا أيام السبعينات الحزون. وكان عبد المحسن أكثر الجميع تمسكا بأخلاقيات القرية. يعيش فى القاهرة الصاخبة المزدحمة بأريحية الفلاح الطيب الذى يستبشع كل عيب فادح، والذى يضع الواجب الاجتماعى والأخلاقى نصب عينيه حتى ولو أضطر فى سبيل هذا إلى الضغط على نفسه أو التضحية براحته. فلم يمرض كاتب إلا وكان عبد المحسن جنب سريره، ولم يتعرض أديب لمحنة إلا وكان من أول الواقفين بجانبه شريطة أن يكون هذا الكاتب من الذين يحترمون شرف الكلمة والذين يؤدون لها حقها. لأن صرامة عبد المحسن مع نفسه كانت

تدفعه للصرامة مع الآخرين، والابتعاد عن الذين لايستأهلون اهتمامه ولا يستحقون عنايته. ما ذهبت مرة لزيارة أمل دنقل فى مرضه الأخير إلا ووجدت عبد المحسن جنب سريره، وما عدت مرة عبد الحكيم قاسم فى أزمته الصحية الأخيرة إلا وكان عبد المحسن بجواره، وعشرات غيرهما من الكتاب الذين يحترمون شرف الكلمة فيشعر أن عليه إزاءهم واجبا مقدسا لايمكن له التفريط فيه ولايتسامح فى حقه مع الآخرين من الذين يحترمهم.

فقد كان لعبد المحسن دلال على أصدقائه وكان لهم دلال عليه، وما عدت مرة إلى مصر بعد هذا الفراق السبعينى عنها إلا والتقيت به أو سهرت معه. وكنا فى كل مرة نتذاكر معا ما جرى لمصر وما انتاب الحياة الثقافية فيها، وكيف يتكرر الآن من جديد كل ما كرسنا جهدنا لمحاربته منذ بواكير نشاطنا النقدى فى الستينات. وكنت فى كل مرة ألمس تزايد حدة غضبه على تدهور الواقع الأدبى من حوله، وعلى ما انتاب أخلاقيات العمل الأدبى من وهن، وأحس وشدة رغبته فى العمل على تغيير هذا الواقع المختل. وكان دائما يشكو من تبدل الزمن وثبوط الهمم ولكن أبدا لم يداخله اليأس من التغييرأو الأمل فيه. وكان آخر لقاء لى معه فى زيارتى الماضية للقاهرة التى لقيته فيها عدة مرات لتسجيل إسهامه النقدى المتميز فى البرنامج الذى أعددته عن نجيب محفوظ للتليفزيون الانجليزى. وقد استطاع أكثر من غيره من الذين شاركوا فى هذا البرنامج أن يأسر فريق العمل الانجليزى بطيبته وأريحيته وتواتضعه، وبتمكنه وثاقب آرائه ودقته فى التعبير، وأهم من هذا كله بالتزامه الجاد بكلمته، بالرغم من حدة المرض الذى بدأ يهاجمه الخريف الماضى. بينما كان يتحلل الآخرون من وعودهم ببساطة ودون تقدير لأن شرف الكلمة وأمانة الرأى من الأمور التى لا تتجزأ. المرض قد بدأ يقترب من الكبد، ويفت فى جسده، ولكنه كان مشغولا عن مرضه بأداء رسالته التى كرس لها كل حياته، وهو الدفاع عما يعتقد أنه الحق والوقوف فى وجه كل ما يراه من ثبوط فى العزم أو تفريط فى المبدأ، حتى يرهف قدرة الشرفاء على الوقوف فى وجه تيار التردى الكاسح. فوداعا أيها الناقد الجسور.

فى العدد القادم:

- «أحلام المدينة» فى «يوم مر» / أحمد يوسف
- البيروسترويكا والأدب / ترجمة: سمير الأمير
- ناظم حكمت وعزيز نيسين: علامتان على الأدب التركى الحديث

فى ذكراها الأولى:

إنجى أفلاطون: مواسم الرحيل

حوار: مى التلمسانى

عشر فدادين سنبل
والريح
لمان جرح مات جريح
وإنجى لما..
ولما..
«تتفرفط من وسط اللمة»
أ. ف. ن
كنا نحب القمحة ونحب
لما نتقابل
نسمع كلام النسمة
ونستريح
فى حضن العشرة وأقول
فدادين عشرة
سنابل وريح
وفنست لما مات
ياإنجى،
كان جريح.
م.ت



إنجى دائمة الترحال. لكنها فى العام الماضى قررت الا تعود. وها هو العام ينقضى فيدفعنا الشوق اليها نلجأ إلى أشجارها ونخيلها وحقولها والفلاحات الاتى يشرثرن فى مواسم الحصاد، نرهف السمع فتُبعث إنجى فى الضوء الفضى المشع من ثنايا لوحاتها، تتحدث. ثلاث ساعات إنقضت؟ إستمعت إليها ولم أشعر بوقت أو مكان. كنت مشدوهة أو مسلوبة القلب وكانت تسترسل أو تستطرد أو تتوقف لتستعيد الذاكرة فكان هذا القاء: «فى البدء كنت صغيرة»..

. ...«وكان أبى عالم حشرات وهومؤسس قسم علم الحشرات فى كلية العلوم وقد ورثت عنه حبى للرحلات والمغامرة والاكتشاف.. أما أمى فقد كانت تتمتع بشخصية قوية جداً وهى أول مصرية تفتح محلاً للأزياء فى مصر، بالاتفاق مع طلعت حرب وكان إسمه «صالحة» على إسمها. أختى الكبرى كاتبة أدبية كانت منذ الصغر تكتب قصصاً للأطفال تُنشر فى مجلة بالفرنسية كان يصدرها أحمد راسم زوج خالتى، وكنت لهذه القصص، أوقوم بعمل الرسوم الخاصة. وأختى الصغرى كانت موهوبة فى الرسم ولها معارض فقد كانت تلميذة سيف وانلى، لكنها كانت مقلة وماتت فى سن مكبرة.

. «....»

. كانت الأسرة كلها وخاصة أمى تشجعنى على الرسم وحين كبرت قليلاً أحضروا لى معلمين كثيرين لتعليمى فن الرسم لكن لم أكن سعيدة بهم فطر يقتهم جميعاً كانت تقليدية. حاول أبى أن يشجعنى على الرسم بأن أنقل له بواسطة الميكروسكوب شرائح من الحشرات وكنت سعيدة فى البداية بهذا العمل لكنى بدأت أمله لأنه مجرد عملية نقل علمى لا إبداع فيه. إلى أن تعرفت على كامل التملسانى.

. نقطة تحول؟

. كانت معرفتى به نقطة تحول فى بداية حياتى الفنية. كان التملسانى يتحدث ولايرسم، كانت هذه هى طريقته فى التعليم.. وأذكر أن أول يوم رآيته فيه تحدث عن معنى الفن وأنه تعبير عن الانسان إلى آخر ذلك ثم طلب منى أن أنسى كل مادرسته فى المدرسة (وكنت فى الليسيه) وأن أرسم ما أشعر به.. وأعطانى المبادىء الأولية عن الألوان.. فى الاسبوع التالى فوجىء باللوحة الزيتية. التى قدمتها له وكانت عن فتاة تحاول الخروج من النيران.. كانت مفاجأة تحمس لها وصارحنى فيما بعد أنه خاف أن أكون من هؤلاء البنات البرجوازيات اللاتى يتعلمن الرسم مثلما يتعلمن الخياطة. رحلة التعليم مع التملسانى كانت مفيدة جداً بذأتها وأنا لم أتعد عشرة من عمرى واستمرت ثلاثة أو أربعة أعوام كان لها تأثيرها الانسانى والفكرى على نفسى.

. **كيف كان ذلك؟**

. من الناحية الإنسانية والفكرية فتح لى كامل

التلمسانى نافذة كبيرة على العالم.. تحمست لقضايا مصر والعالم وأصبحت عندى رغبة قوية فى النزول إلى الشارع المصرى خاصة وأنى كنت أتحدث الفرنسية فى ذلك الوقت ولا أعرف العربية. كان لكامل التلمسانى الفضل فى إزالة الحواجز وإعطاء فرصة الظهور للتمرد بداخلى.

· المعرض الأول؟

· فى ١٩٤٢، اشتركت فى معرض المستقلين مع جماعة الفن والحرية ثم إشتركت معهم فى معرض ثان عام ١٩٤٣... كنت صغيرة جداً فى ذلك الوقت لذا فأنا لا أذكر الكثير عن جماعة الفن والحرية... خاصة وأن صلتى بالتلمسانى إنقطعت بعد ذلك بفترة..

· هل كانت تلك الفترة هى بداية نشاطك النسائى أيضاً؟

· نعم. كونت فرقة ثورية فى الليسية وكنا نبحث عن الكتب التقدمية فنقرأها ونتصل بالجماعات السرية... من هنا كان دخولى الحركة الوطنية وأصبحت من أوائل النساء التقدميات فى مصر.. جربت العمل مع الجمعيات النسائية الموجودة حينذاك لكنها كانت مجرد صالونات منغلقة على نفسها.. بعد الحرب العالمية الثانية فى ١٩٤٥ كونت رابطة- فتاة الجامعة والمعاهد وكانت أول حركة نسائية تقدمية قوية فى مصر مثلت هذه الرابطة مصر فى أول مؤتمر نسائى عالمى وهو مؤتمر تأسيس الاتحاد النسائى الديمقراطى العالمى وكنت عضوة مؤسسة فى هذا الاتحاد وألقيت خطبة ربطت فيها بين قضية المرأة وبين الاستعمار والسراى والرجعية كانت سبباً فى إضطهادى بعد ذلك..

فى ١٩٤٦ حضرت المؤتمر التأسيسى لاتحاد الطلبة العالمى فى براج، ثم فى ١٩٤٧ حضرت أول مهرجان شباب عالمى كنت أمثل رابطة فتاة الجامعة والمعاهد. فى هذه الفترة كنت أحاول أن أنال استقلالى بالعمل.. أعمل صباحاً فى الليسية فى تدريس الرسم واللغة الفرنسية وأعمل فى النشاط النسائى مساء وكنت إلى جانب ذلك كله قد بدأت عملية التمصير بالاختلاط بالمصريين الحقيقيين وبتعلم اللغة العربية وقد منحنى ذلك استقلالاً كبيراً.

· معنى ذلك أنك إنقطعت عن العمل الفنى؟

· حتى سنة ١٩٤٨. بعد معرضى الفن والحرية (٤٢-٤٣) إنقطعت عن التلمسانى ثم انقطعت عن الرسم حوالى سنة ١٩٤٥. كانت السيريالية تنفيساً عن التمرد بداخلى و حين إندمجت فى العمل السياسي شعرت أن ما أرسمه سىء وأنه ليس من المهم بالنسبة لى أن أصبح فنانه فتوقفت عن الرسم حتى سنة ١٩٤٨. فى ٤٨ تزوجت من وكيل نيابة تقدمى ترك عمله لأجلى ومنحنى زوجى الاستقلال الذى كنت أعمل لأجله فتفرغت للرسم. حين فكرت فى العودة

للرسم بعد زواجى قررت أن أبدأ بشكل جدى يتمشى مع افكارى ومع عملى فى المجال السياسى والاجتماعى... كانت «رحلة بحث عن الجذور».. كانت مرحلة اكتشاف متواصل.. كنت أذهب إلى الأحياء الشعبية ومصر القديمة والقرى فى الصعيد والاسكندرية وبلطيم. كان الريف الموضوع الأساسى فى لوحاتى. وكان اتجاهى إلى الريف بسبب إحساسى أنه يمثل مصر الحقيقية.فى البداية كنت أرسم من الأحياء الشعبية لكننى أحسست أنها ليست فى صفاء الريف... إلى أن بدأت أشعر أننى أريد البقاء فى الريف والانسجام معه.. واكتشفت أن اليد العاملة هناك هى المرأة.. جمع القطن، الموز، البرتقال... كان الريف أساساً بالنسبة لى الاطار الذى أقدم من خلاله الفلاحين والفلاحات أثناء العمل. لم يكن لدى ميل للمناظر الطبيعية لأنى كنت أريد التعبير عن الانسان.. حين بدأت أرسم الطبيعة فى مصر وأحاول إبراز الشخصية المصرية من خلال التصوير، أصبح الشجر عنصراً أساسياً فى لوحاتى.

• وهل واجهت صعوبات فى ذلك؟

• كانت مرحلة صعبة جداً، لأنى عدت إلى دراسة أبجدية الرسم لأعبر عن مصر وعن الانسان المصرى، كانت مرحلة صعبة لكننى كنت أعرف ما أريد التعبير عنه ثم كان أول معرض خاص بى فى مارس ١٩٥٢ وكان معرضاً ناجحاً لأنه كان فى فترة الغليان الذى يسبق الثورة.. من خلال هذا المعرض تناولت كل قضايا المرأة التى تمثلها الفلاحة المصرية فى أغلب الأحيان.

إذن لم يكن هناك تناقض بين الرسم وبين فكرك ونشاطك السياسى، مابين ٤٨و٥٢؟

• قد يظهر فى البداية أن هناك تناقضاً بين إنشغالى بالعمل السياسى والعمل الفنى. لكنى كنت أتبع نظاماً حديدياً، فى الصباح عمل فى الفن، كنت أذهب إلى الريف وبعد الظهر إجتماعات ونشاط سياسى. وكان زوجى أيضاً يمارس نشاطة التقدمى فكانت حياتى مليئة بالمشاغل. لكن السياسة فى النهاية جعلت للعمل الفنى معنى أعمق، والعكس صحيح، لأن النشاطين يكمل كل منهما الآخر وإن كان التوازن بينهما صعباً خاصة وأن وطأة العمل فى بلاد ليس بها أحزاب يصبح مضاعفاً وكان كادر النساء التقدميات محدوداً.

• سيزا نبراوى؟

• سنة ١٩٥٠ تعرفت على سيزا نبراوى وكان لى معها كفاح طويل وكونت معها حين بدأت المقاومة فى منطقة القناة أول لجنة نسائية للمقاومة الشعبية.. سافرت إلى الاسماعيلية وجمعت التبرعات ثم كان حريق القاهرة وتم القبض على كل الفدائيين وأغلقت جميع اللجان.



فى ١٩٥٦ أعدنا تكوين اللجنة النسائية للمقاومة الشعبية بعد العدوان الثلاثى. وفى ١٩٥٧ دخلت المرأة الانتخابات وكانت سيزا نبراوى مرشحة فيها. كونا جمعية مستقلة عن الحكومة تحت اسم الاتحاد النسائى القومى وكانت تضم نساء من اليسار واليمين والوسط لكن الحكومة أوقفت نشاطها بعد أسبوع واحد- فى يناير١٩٥٩ بدأت حملة الاعتقالات وفى مارس١٩٥٩ أقمت معرضاً أحسست خلاله أن السلطات تنوى إعتقال المرأة أيضاً ولم يكن ذلك قد حدث من قبل، ذهبت مرتين أوثلاثا للنيابة التى قامت بتفتيش بيتى لكنهم كانوا يفرجون عنى حين لايجدون شيئاً ضدى. كنت فى تلك الفترة من مارس١٩٥٢ حتى مارس١٩٥٩ أقيم معرضاً سنوياًتقريباً

• وماذا كان رد فعلك تجاه الاعتقالات؟

• هربت، حين أحسست أنهم ينوون القبض علينا. جمعت المعرض قبل نهايته وقدمت صورة لمسابقة المناظر الطبيعية التى كانت تقيمها وزارة الثقافة. كان هروبى نصف هروب ولكن حين تأكدت، تنكرت لمدة ثلاثة أشهر ونصف فى ملابس فلاحة وكان زوجى قد توفى فكنت وحيدة. حتى تم القبض على واعتقالى فى سجن القناطر

• هنا تبدأ مرحلة جديدة فى تاريخك الفنى يمكننا أن نطلق عليها تجربة السجن، فكيف عشت هذه التجربة؟

• فترة السجن كانت فترة نضوج فنى وإنسانى وفكرى. أنا أرى أن الفنان حين ينتقل إلى وضع غير طبيعى أو مأساوى مثل الحرب أو السجن فهو إما ينهار ويتحطم وإما يعطى ذروة ماعنده من عطاء لأنه ينفعل مع الوضع الجديد. لم يكن جويا سيصبح فنانا عظيماً لولا الحرب

الأهلية فى اسبانيا فى السجن حاولت أن أتأقلم وبعد ثلاثة أو أربعة أشهر بدأت أحس أنى أريد الرسم وكان ذلك ممنوعاً.لكننى استطعت التفاهم مع مأمور السجن حيذاك وكنت قد فزت بالجائزة الاولى من وزارة الثقافة عن لوحة المسابقة قبل فترة الهروب والسجن.. فعزز ذلك موقفى وكنت أشترى الصور التى أرسمها حتى لايبيعها المأمور فى الخارج.. ثم أخذت حق الرسم وكنت الوحيدة التى يسمح لها بالخروج إلى الحوش للرسم. فى السجن أحسست بقاع المجتمع. السجن قرية صغيرة مغلقة على كل عيوب المجتمع المحبوسة والمتزايدة لهذا السبب كنت أجلس مع المسجونات أتحدث وأسمع منهن قصصاً ومآسى فظيعة، أحسست أن السجن فرصة كاملة لأعرف بلدى أكثر وأدخل فى أعماق الناس.. كنت أريد أن أعبر عن كل ما شاهدته فى السجن لكن اللوحات كانت تمر على المأمور وعلى مصلحة السجون والمباحث وذات مرة صودرت ١١ لوحة وكانت هذه هى المشكلة التى اضطرتنى إلى تهريب اللوحات من السجن.

. قبل السجن كان الريف موضوع لوحاتك الأساسى فهل غير السجن ذلك؟

. من الناحية الفنية كان إهتمامى منصباً على الأشخاص وعذابهم، كنت أستمع إلى قصصهم واترجمها إلى تعبير فنى. كنت أقول لنفسى أن هذه النماذج البشرية لن أستطيع رؤيتها ثانية خارج السجن فكنت ارسم بورتريهات. ثم مرت على فترة أحسست فيها أنى أتلهف على الطبيعة إلى حد أنى رسمت شجرة واحدة كانت فى « ساحة السجن. رسمتها فى كل الفصول. هذه الفرصة لم تكن متاحة بالطبع خارج السجن لأن الاختيار يكون أوسع أمام الفنان.. ورسمت أيضاً القلوع التى كانت تبدو وراء القضبان من بعيد فكنت أرى الشراع كأنه يسير داخل السجن وسبب لى هذا جنوناً لأن الشراع كان يتحرك ونحن ساكنون فى أما كننا.. كنت أصعد إلى سطح السجن لأرى « الشراع وأرسم إلى حد أن المسجونات كن يتحمسن لى كثيراً وينادوننى حين يرين شراعاً فى الافق. كنت أريد أن أبتعد قليلاً عن بؤس الناس وعذابهم. ليس هروباً وإنما محاولة للنسيان. وإستمرت فترة السجن أربع سنوات ونصفا.

بعد طول انقطاع عن العالم الخارجى كيف كان إحساسك بالطبيعة؟ -

. واجهتنى مشكلة ثانية بعد خروجى. كان صعباً علىّ أن أرى كل هذه الألوان وكل هؤلاء الناس. ذهبت إلى الاسكندرية وبعدها إلى الريف وكان الموسم موسم جنى القطن. لم أكن أعرف كيف أرسم لكثرة الناس وكثرة مشاهد الطبيعة. هنا بدأت فكرة المحاصيل فى لوحاتى. قبل ذلك لم أكن أرسم المحاصيل كثيراً. وحدثت لى حالة «زغللة». فى السجن كان الظلام ولم تكن هذه الألوان موجودة. أمتدت هذه الفترة من ١٩٦٤ حتى ١٩٧٣. وحصلت على التفرغ لمدة عام كامل قدمت خلاله معرضاً جماعياً. لم يفهم أحد ذلك التكنيك الجديد وهو ترك مساحات بيضاء فى اللوحة تعطى انطباعاً بالشفافية والنور. من خلال الريف والناس كنت أبحث عن الحركة. ديناميكية الحياة عبر الريف والناس واستمر بحثى هذا فى جميع مراحل عملى الفنى، أما الشىء الثانى فهو النور لأن النور فى مصر ساطع جداً ومرحلة ما بعد السجن أظهرت عنصر النور هذا

· وبعد ١٩٧٣؟

· قال النقاد أنى لم أعد أهتم بالانسان وأنى أصبحت أهتم بالطبيعة، وهذا فى اعتقادى رأى سطحى لأن الانسان موجود لكن فى الصحراء يبدو صغيراً وسط الجبال والكثبان الرملية لكنه جزء هام منها أيضاً.. فى سيناء قمت بالتركيز على الصخور والألوان لأنها رؤية جديدة لى كفنانة. بين ٧٦و٧٧ اكتشفت الواحات.

· هل صاحب ذلك تغير فى التكنيك؟

· هناك تغير دائم فى التكنيك يسعى إليه الفنان لكنه ينتقل من مرحلة إلى مرحلة أخرى بشكل غير واع، ولوكان واعياً لأصبح مصطنعاً. كان معى بعض الفنانين الذين يرسمون رسماً اكاديمياً ثم انتقلوا فجاة إلى التجريد تماماً، وهذا فظيع. حين بدأت أرسم الطبيعة فى مصر وأحاول إبراز الشخصية المصرية من خلال التصوير أصبح الشجر عنصراً أساسياً، أما النخيل فكنت أعتبره فى البداية خاليا من الحركة. حين بدأت رحلاتى فى قلب الصعيد أحسست أن النخيل جزء من الشخصية المصرية والعربية أيضاً. هكذا رسمت كل الأشجار الهامة فى مصر مثل الصفصاف والدوم والموز.

· وهل تبدلت نظرتك للمجتمع أيضاً؟

· الغريب أن تدهور المجتمع يأتى عندى بنتائج عكسية. أعنى أنى أظل محتفظة بتفاؤلى وصفائى، وذلك لأن الشعب المصرى شعب مرح بطبيعته رغم كل السلبيات والمآسى التى يمر بها. فى البداية حين واجهنى الفقر المدقع الذى يعيشة الناس أحسست أن بداخلى شحنة قوية جداً ظهرت فى صورة مأساة ثم بعد أن اكتشفت مدى تفاؤل الشعب نفسه وجدت فى ذلك شيئاً من الايجابية جعلتنى أكثر تقديراً له وأكثر تفاؤلاً به.



ثرثرة لن يعتذر عنها محمد مهران السيد

فوزى شلبى



ولأنه شعرى أنا..
لايعرف الصمت المريب ولاسماسرة الغنا
حتى ولو جعنا، وعزت كسرة الخبز المقدد..

ولأنه «مهران السيد» فهو خلاف كثير من الشعراء.

استغرقته قناعاته وتوجهاته السياسية طوال حقبة الخمسينات، ثم سجن من ٥٩ الى ١٩٦٤، واضيف الى قائمة العاطلين من ٦٤ الى ١٩٧١، وفى كل ذلك كان له بيت وزوجه واطفال، وانصرف جهده كله لاعالتهم من خلال كتابه بعض البرامج الاذاعية والتى لم تكن تدر الا ملاليم، حتى لجأ الى اخذ منحه تفرغ لمدة ثلاثة اعوام، ورغم ان راتبها محدود للغاية، إلا انه تمكن خلال هذه الفترة من انجاز مسرحيتيه الشعريتين «الحربه والسهم» و«حكاية من وادى الملح» بجانب مجموعته الشعرية الأولى بدلاً من الكذب والثانية «ثرثرة لا اعتذر عنها» والثالثة «زمن الرطانات» والديوان المشترك مع الشاعر الفلسطينى عز الدين المناصرة والمصرى حسن توفيق «الدم فى الحدائق» وديوان «قادم من النجوع»، وهو خلال هذه الرحلة الطويلة لم يعرف حياة الدعة فى يوم من الايام، ولم يتوفر له إلا الدخل المتدنى، وايضا لم يستبدل مهران.. بمهران آخر، ولم يسع الى استخدام مساحيق التجميل والأقنعة، ولم يحاول الأقتراب من السلطة، ولم يدخل فى زمرة شله، ولم يرفع شعار «شيلنى واشيلك».

وعن كل ذلك يقول مهران بتأثر:

«كنت ولاازال راضيا عن نفسي ولايؤرقني شئ الا ضيق ذات اليد، وهذا شئ مقدور عليه، اخترته بنفسي لنفسي، ذلك لأنني اخترت عن قناعة، الا أكون رقماً يضاف للتعداد العام، وان احتفظ بثوبي نظيفا بقدر الأمكان، ويكفيني انني لم اخن ناسي الفقراء الذين ولدت تحت رايتهم، وفي ظلها عشت.. وايضا تحتها سأموت»

وفي مقاله عن ديوان «زمن الرطانات» يؤكد د. علي البطل:

«فمهران السيد لم يقايض على فكره، وعلى قلمه، من ناحيه، ثم انه لم يكتب ماكتب بالمجان من ناحية أخرى.

كان مهران يستطيع أن يحصل على الكثير مقابل شعره، أو فكره، كما حصل غيره، في داخل بلده وخارجها. فقد كانت السلطة في بلده على استعداد، بل راغبة، في أن تقايض على الفكر والكلمة كثيراً من الرفاهيه والنفوذ، وكانت جهات متعدده خارج بلده على استعداد، بل راغبة كذلك، في ان تتاجر مع مهران بشعره وفكره مقابل هالات المجد وحياة الرغد. ولكنه فضل ان يصون فكره وشعره وشرفه، وان يجوع»

اذا كانت الرفاهية ثمن الخيانة فان مهران قال رب السجن احب الى وكان الصغار من حوله يكبرون نفخا، وكان صوتهم يعلو بوقا، ولكن مهران السيد كان الوطن قدراً محتوما عليه، فظل جائعاً وظل سجينا، وظل شريفاً.

[كانوا قد مزوا..
-بيني والأضال شأنا.. خطوات-
وتخلفت عن الصف!!]

وبدأت حوارنا قائلاً:

- الدراسات الأدبية لم تحدد بدء الشعر الحديث، وقد تنازعته المدرسة العراقية وعلى رأسها السياب، ونازك، والبياتي- والمدرسة المصرية بارهاصتها الأولى على يد باكثير وامتداداً الى عبد الصبور، ومهران السيد من الشعراء المخضرمين الذين واكبو الشعر العمودي والحر فما رأيك في هذه

القضية التى اثارها د. النويهى فى كتابه «قضية الشعر الجديد» رداً على كتاب نازك «قضية الشعر الحر»؟

القصيدة الجديدة، أو الحديثه، لم تكتشف فجأة، كأن تفضى بك تجربة معملية فى مختبر الى شئ لم يكن فى حسبانك. هناك محاولات مبكرة فى مجال قصيدة التفعلية، لكنها لم تستمر، اذ كانت منقطعه، ولم تهدف الى التأسيس والتأصيل، على سبيل باكثير، وفريد ابو حديد وغيرهما..

ومسألة التنازع بين المدرسة العراقية والمصرية؟

اعتقد ان هذا الأمر اصبح تاريخا، لامحل له فى الطرح الآن، واعتقد ان بريق الاكتشاف الأول هو الذى قاد الى تنازع «براءة الاختراع» بين من سبقوا الى النظم بالشكل الجديد، اما الريادة المتنازع عليها أيضا، فأنا اراها بشكل مختلف، لأن كل من جذبتهم مغناطسية قصيدة التفعيله فى جنينيتها اعتبرهم من رواد هذه المدرسه، وهم الذين اسهموا فى تأصيل هذا المنحى الجديد، أو الوعاء الجديد الذى اتسع لرؤى ومعطيات جد مختلفة. والا فهل يعقل مثلاً ان شاعرين أو ثلاثة أو أربعة، كانوا ضمانة الاستمرار وقوة الدفع، لاياسيدى، مهما علا صراخ البعض، ومهما توالى الضرب على اعاندة تأكيدا لأحقيتهم فى الريادة المزعومة ومهما حاول بعض النقاد الشلليين ان يحيطوا رأس هذا أو ذاك بهذه الهالة.

ثم لماذا هذه التجزئه، كقولك المدرسة العراقية، والمصرية، اننا بصدد الشعر العربى وجدان الأمة كلها، ولانتحدث عن اللهجات العامية أو المحكيات وما أشبه.

بدأ المسرح الشعرى بأعمال شوقى التقليدية، وتم تطويرها بعض الشئ على يد الشرقاوى مروراً بصلاح عبد الصبور وانتهاء بآخرين وصدرت لكم مسرحيات عديدة اهمها «حكاية من وادى الملح» فما رؤية مهران السيد المعاصرة للمسرح الشعرى الراهن؟ وهل تعد اعماله المسرحية امتداداً وتطويراً للمسرح الشعرى؟!

ولماذا لم نجد مواكبة للمسرح الشعرى توازى المسرح النثرى؟

احمد شوقى هو الاب الشرعى للمسرح الشعرى بلا منازع، وكان بالضرورة ان يأتى تقليدياً لأنه خرج من عباءة القصيدة العمودية، ومما تزودبه من ثقافات اجنبية كلاسيكية، فاذا اتينا الى صلاح عبد الصبور، فانا اعتبره رائد المسرح الشعرى الحديث، ومؤصله، بكل ما تنضوى عليه مسرحياته من قيم فنية ودرامية وجمالية نقلت المسرحية الشعرية الى مرحلة كيفية جديدة.

ثم كيف يتفق ان يقول شق من سؤالك، هل أرى فيما كتبت امتدادا وتطويرا لهذا المسرح، ثم قول البعض ان مسرحى الشعرى القليل كيفا هو، قصائد طويلة؟

وأنا اقول بدورى، من قال هذا الهراء؟ هل هو بعض ثرثرات المقاهى التى يقطع بها الوقت؟ فلما



اقرأ مثلاً فى كل ماكتب عنى- وهو كثير- ووقعت عليه عينى، حكما كهذا يؤكد الأفلاس الذى يشيع فى اوساط من يدعون بالمثقفين.

اخ فوزى ..ببساطة شديدة، ولكن بغير تواضع، ان مسرحيتى الشعريتين «الحرية والسهم» و«حكايه من وادى الملح» هما افضل ماكتب بعد صلاح عبد الصبور ودعك من هذا الطبل الأجوف الذى يدق للبعض، أو هذا الذى يعرض على مسارح الدولة باداء اسماء مسرحية كبيرة، ان هناك من يجيد اصول اللعبة ممن يتمركزون فى مراكز صحفية أو غير صحفيه مؤثرة، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى، فان انماط الابداع في مصر تعيش فى جزر معزولة، فالادب فى جانب، والفن التشكيلى فى جانب، والحركة المسرحية فى جانب ثالث، ليس هناك ثمة تفاعل أو احتكاك، والقائمون على الحركة المسرحيه لايعرفون عن الشعراء أو عطائهم شيئاً، الا النذر اليسير من ذوى الياقات المنشاة، أو من لديه القدرة على غشيانه مجالسهم «وبرتيتاتهم» الخاصة، أو من يسعى اليهم طالباً الحظوة والقرب.

ان احدى مسرحيتى «حكاية من وادى الملح» على سبيل المثال اديت اكثر من عشر مرات على خشبتى مسرح الثقافة الجماهيرية والمسرح الجامعى، وهما مسرحان جماهيريان بحق، فى الاقاليم، وداخل اسوار الجامعات، بل وفى الساحات الشعبيه، وآخرمرة كانت فى افتتاح قصر ثقافة مدينة ١٥ مايو. ان هذا الجمهور العادى، هو الذى اخاطبه، وهو الذى اسعى اليه، لاقدم له نوعا من التلقى الرفيع، والفرجة الممتعة، بعيدا عن غوغائية اضواء القاهرة.

أعتقد ان الغايه تكمن فى طيات هذا جميعه فلماذا لم تواصل الكتابة فى المسرح الشعرى؟

لقد كان طموحى، ان اواصل الكتابة فى المسرح الشعرى، لكن ظروف الخاصة حالت دون ذلك، وكثير ممن كتبوا فى هذا اللون الابداعى كان دافعهم الاوحد، ان يقولوا انهم اصبحوا مؤهلين

لتجاوز القصيدة وصولا الى المسرح الذى قام على الشعر فى الاساس، ناسين ان ادواتهم قاصرة، وقصارى مايقومون هذه اللوحات الحوارية التى تفتقر الى عمودها وهو الدراما.

هل هذا هو السبب فى عدم مواكبه المسرح الشعرى للمسرح النثرى أم أن هناك اسباب أخرى؟!

– أعتقد أن عدم مواكبة المسرح الشعرى للمسرح النثرى امر لايتعلق بمصر وحدها، فهو قاسم مشترك على الصعيد العربى كله، وفى مصر تحديداً لم يكن ممكنا، ان المسرح الشعرى، وهو جاد بالضرورة، فى مواجهة الهجمة السبعينيه المتآمرة، والتى كان من أهم سياساتها، ان تحول مصر الى ارض محروقه، ومضروبة بالتسطيح، والتسيب والفساد، وميوعة النتاج الأدبى فى معظمه وغموضه فيما تبقى منه، حتى ان المسرح النثرى او العامى تحديداً لم ينتج من الاغتيال، حيث قامت على اشلائه، عروض الابهار والرقص على واحده ونص، والحوارات الجنسية البذئية، الى آخر مايعرفه الجميع عن هذا الجانب، وكان ان انهار المسرح، كما تداعت كل الاشياء فى مصر.

سبب ثان هو تفشى الاميتين الأبجدية، والأمية الثقافيه فى صفوف المتعلمين فكان ان تدنت الحياة الاجتماعية.. الى قاع المهانة والاسفاف من خلال ظواهر ساقطة تمثلت بشكل عام فى سيل الاغانى الهابطة، وتجارة الكاست والفيديوكاست التى اخذت طابع التشكيلات العصابية، واصبح نجوم الكرة، اعضاء فى نادى الصفوة الاجتماعية بين جموع فى شعب، يحصل معظمه على قوت يومه بالكاد.

صار من الشائع ان يكون الشعر الحديث مغلقاً بالغموض والاحاجى تحت دعوى تفجير اللغة والحداثة ومالى ذلك فما رأيك؟

وكيف ترى مستقبل الشعر العربى على ضوء هذا؟

هذه الظاهرة– الغموض– تتطلب دراسات نفسية متعمقة! من المعنيين بهذا الجانب كالدكتور (مصرى حنوره) وغيره!!، ليجيبوا عن سؤال «كيف يمكن تحليل ظاهره؟» ان اكون واعيا سياسيا واجتماعيا من ناحيه. ان يجئ ابداعى الشعرى منفصلاً تمام الانفصال عن معتقدى، بل ومناقضاً له فى الاساس، فاذا تحدثت نثراً.. افهمت وأعلمت، واذا قلت شعراً... الغزت!

نرى فى هذا الرد تلميحاً للشعر السبعينى، وجماعات مابعينها شديدة الاختلاف بين ماتبدع وما تنظر لهذه الابداعات؟

انا فى حل من التلميح ولذا اسمح لى ان اقولها صراحة، ان هذه الظاهرة، وهى بعض لا كل الشعر السبعينى، بهرها الاداء الشكلى، والتنويع على اللغة والمفردات، فكان ان حوصرت الظاهرة فى رقعة ضيقة تماما، فالمفرده نفس المفرده هنا وهناك، والصورة المشوشة المضطربه هى نفس ماعند هذا أو ذاك، وانعدمت الخصوصية، وتراجعت وظيفة الأدب الاجتماعية، والتى هى احد الشروط الواجبة فى اعتقادى، وتحلقوا حول النبع «الادونيسى» الذى لايصدر عن فراغ،

ولكن له مخزونه «الشعوبى» كما قال هو، وهو موقف معاد للثقافة العربية التى تجذرت «بالسيف» فى اعتقاده، ولاسبيل الى الاستنهاض، الا بتفكيك اوصال الوجدان العربى بالعودة الى المحكيات المحلية، وضرب الشعر العربى شكليه العمودى والحر، باعلاء شأن النثر الفنى، أو ما يسمونه بالشعر المنثور، أو قصيدة النثر.

طالعنا هذا من خلال هجومك على «الثابت والتحول» لادونيس، ثم تصيدك لمقدمة «ادوار الخراط» الخاصة بالعدد (١٤) من مجلة الكرمل الفلسطينية حيث واجهت تنظيره لهذا العدد الذى يتحدث عن الحداثه، ومن ثم أرى ضرورة الوقوف أمام هذه الحداثه فهل نعتبرها جزء من حركة المجتمع فى ذلك الوقت أم أنها شئ على الهامش؟!

لا بأس من العودة لذكر «ادونيس» الذى أرى انه، وجماعة شعر من بعده، لم يضيفوا جديداً للقصيدة العربية، ولكنهم واجهوها برؤى وفلسفات مضادة، بدعوى «الحداثة» رغم اننا نعلم جميعا، وجيدا، ان الحداثة فى الابداع والتحديث فى العلوم، هما تياران ملازمان لتطور البشرية، وان لكل عصر حداثته وتحديثه والا لتوقفت الحياة وفنيت البشرية.

عموماً، وفى تقديرى الشخصى، ان اى شئ غير راسخ ومفصل مصيره الى زوال، فما هى الا موجات تجرى على سطح معزول عن الوجدان الوطنى والقومى العام. ثم أنا لست ضد أى خطاب شعرى، ولو اكتظت الساحة بعشرات الاتجاهات، فقط كل ما اريده، الا يتقول شاعرا أو جماعه، نحن ولا احد غيرنا مسفهين كل ماعداهم، ساعين الى «شمولية» تضرب كل ماعداها بالتهديد والوعيد.

وفى اعتقادى ايضا، ان شعراء السبعينيات، أو الثمانينيات هم جماعة بعينها، كان من محاسن صدفها، انها قاهرية، بمعنى انهم الاقرب الى منابر النشر ومواقع التأثير، اما نظرائهم فى الاقاليم.. فلم يسمع بهم احد، لاسباب كثيرة لايتسع لها المقام...

على سبيل- التهديد والوعيد- الذى ذكرته الآن يرى البعض منهم ان هذه الموجات تنم عن قدرات ابداعية لايملكها من يتصدى لها، مما يدفع البعض من الفريق الآخر الى كتابه نماذج ما من هذه الكتابات، لا من باب التأثر ولكن على سبيل اثبات القدرة على الكشف والتعريه!

فما قولك فى هذا؟

ولماذا لم نقرأ لك ديواناً مطبوعاً منذ ديوان «زمن الرطانات»؟!

من المؤكد ان المبدع الأصيل لايتأثر إلا بما يفرضه الفن الراقى وضرورياته اما عن الديوان فقد اعددت منذ فترة ديوانا جديداً، ولكن- فى البدايه قلت- الى اين اذهب به، أالى هيئة الكتاب

مثلاً، ولاتحول الى عبد ذليل له اذ يتطلب الأمر ان تعطى الهيئة معظم وقتك، رائحا غادياً، ذارعها طرقات المبنى الضخم، و.. اصله عن الفاحص.. والفاحص لايحضر.. وفوت علينا بكره.. ثم الفاحص اوصى بعدم النشر.. لأنه ديوان نشاز، أو يطلب رفع بعض القصائد لتطويعه وجعله اسلس قيادا، واذا لم يكن هذا أو ذاك.. فهناك القوائم الطويله المعده للنشر، وهناك اولويات.. ومنها شدة الصفاقة والالحاح، ومنها ان الدور محجوز لهذا أو ذاك من الشعراء الموظفين بالهيئة والتى تصدر دواوينهم بشكل فخم جدا ومستفز حيث يختال كالطاووس بين المطبوعات الاخرى المناظره..

واعطيك مثالاً واحداً.. نشرت لى الهيئة فى مطالع السبعينات مسرحيتى الشعرية «الحرية والسهم» فى سلسلة مسرحيات عربيه، ثم نفذت، فتقدمت بطلب لاعادة طبعها ارفقت به نسخة من المسرحيه وصورة رسمية من ادارة التوزيع بالهيئة تفيد فيه بنفاد المسرحية، فماذا حدث، حتى الآن- وبعد كل هذه السنوات- لم يتم شئ، فماذا يريدون منى؟ انا لن اسلك طريق التسول، والقرع على الأبواب، واستجداء هذا او ذاك أو افتعال صداقه زائفه مع فلان أو علان أو الضغط على صداقات قديمة لى، للظفر بالمراد من هيئة الكتاب والاسياد.. الذين لم يعودوا يقومون الاشياء وفقا لاقدار اصحابها فكل شئ يجرى وفق المزاج وانا لن أرضى مزاج احد، ولن اشبع فهم الاستعلاء فى نفس صغيرة!!

وعموماً فقد دفعت موخراً بديوان الى دار الغد اعتقد انه سوف يصدر قريباً بعنوان «طائر الشمس».

هذا لن ينفى ان عطائك- كما يقول البعض- قليل!
فكيف تبرر ذلك؟!

ولماذا كما يقول البعض، أنا بالفعل مقل، وهذا يردنا الى قضية الكم والكيف، هناك من يكتب مايشكل مجموعة شعريه كل عام، وهناك من يريد ان يكبر «كومة» الشعرى ظنا منه انه يطيل قامته، وهناك شعراء على امتداد التاريخ الثقافى، خلدهم ديوان واحد، بل وقصائد قليلة، طرفه بن العبد وغيره وغيره كثير، وفى الشعر الاوربى هناك رامبو، ووالت وايتمان مثلاً، فلماذا نتكلم عن الكم «والعدد فى الليمون» ولانتحدث عن ماهية العطاء. ثم لماذا نأخذ المبدع كظاهرة معزولة عما يحيط بها، كيف تفصلنى عما يحيط بى من ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية محبطة، وقاسية للغايه! ثم وبرغم هذا، وبرغم قلة عطائى كما تقول انت، أو يقول البعض، الست موجوداً فى قلب حركة الشعر المعاصر والحديث، واشكل بعضاً من ضميرها ووحدانها الحى!؟.

لماذا انت غير متواجد اعلامياً؟!

هذا السؤال موجه لى انا!؟ اذا كان، فأنه يستدعى ان الخص ماسبق كله، ونتحول الى اللغو والثرثرة والكلام «البايت»، وفى النادر الذى ظهرت فيه على شاشة التليفزيون، ففى اعتقادى

الشخصى، هو نوع تحصيل حاصل، وتلاقى الاسئلة بالالتفاف حولها، وخاصة ان شاشه التليفزيون اصبحت ساحة للكبار والشباب، فكيف يصح ان يحجب مهران الى الأبد «هاتوه» مرة، ولا مرتين... منعاً للاحراج وانفلات الاسئلة..

استاذ «مهران» سبق وان توليت مسئوليات فى اصدار مجلات مثل «الموقف العرب» ومجلة «الشعر» وغيرهما؟! فهل تعتقد ان المجلات الأدبية الراهنة (القاهرة- ابداع- ادب ونقد) وغيرهم والصحافة الثقافية فى الجرائد القومية والحزبية، تسهم فى خلق جيل أدبى؟

باختصار شديد، يمكن للمجلات الثقافية ان تسهم فى خلق الأجيال الجديدة، بل هذا احد واجباتها الاساسيه، ولكن بشروط جوهرية.

- ان يكون ذلك واضحا لها، ومن بين التزاماتها ومناهجها.
- الا تسيرها الأهواء الشخصية، والسيطرة الشلليه.
- الاتكون ملكية خاصة للقائمين على اصدارها، فإستثناء رؤساء التحرير نجد ان القائمين عليها من العاملين بجهة الاصدار.

اما بالنسبة للصفحات الثقافية فى الصحف والمجلات، فيغلب على معظمها الطابع الخبرى، وهو جانب مفيد فى اطلاعنا على الانشطة الثقافية الى جانب مايظهر من مقالات متفرقة او تغطيات نقدية لبعض الكتب.

هذا بالضرورة يدعونا الى سؤال عام آخر عن لجان الأدب والثقافة بالمؤسسات الرسمية كلجنة الشعر مثلا بالمجلس الأعلى للثقافة ! وجوائز الدولة التشجيعية التى لانعرف لماذا أخطأتك؟ والتمثيل الثقافى المصرى فى المهرجانات الدوليه، وجائزة البحر الأبيض المتوسط؟

هل هذا الزخم يكرس للثقافة الحقه؟!

هذا سؤال مهم وارجو ان يتسع الصدر للأجابة! فلندع جوائز الدولة التشجيعية- لمن يجيدون اقتناصها، وليكن كلامى منصبا على الشعر ولجانه، فلكل فرع من فروع الأدب والفن اصحابه، وبداية اقول ان لجنة الشعر لا تمثلنى بحال واعضاؤها لا يمثلون إلا انفسهم ومصالحهم ومن يقول بغير هذا اعتبره متبجحا مكشوف الوجه كما يقول المثل الشعبى، واذا كانت بعض الجهات الثقافية بالخارج توجه دعواتها الى المجلس الاعلى للثقافة والذى يوجهها بدوره الى لجنه الشعر، التى يتقاسم افرادها السفر الى المهرجانات باستثناء - الذى يوجه دعواته بشكل شخصى- فهم فى هذه الحالة ايضا لا يمثلون الا انفسهم ومصالحهم الشخصية، ليتبادلوا «الفسحة» فى بلاد الله الواسعة، والظفر بجائزة البحر المتوسط التى اعتقد انها مشبوهة «مشبوهة».

ثم هل يعقل ان تتحول اللجنة الى «مجمع للخالدين» الذين لايتركون كراسيهم إلا بما ينزله قضاء الله بالبشر؟

وما الذى تفعله هذه اللجنة- الشعر- اكثر من اقتسام السفر الى المهرجانات الخارجية، والضغط ليقتنص اعضاؤها الجائزة التشجيعيه «وقبض» مكافآت الجلسات؟ اذا كنت تعرف مهام أخرى ، نورنى حتى لااستمر فى الخطأ والتجنى على الناس!؟ وهنا تحضرنى واقعه لم اروها من قبل! خلال عملى سكرتيراً لتحرير مجلة الشعر المصرية، وكان رئيس تحريرها فى ذلك الوقت د. عبده بدوى الذى كان يعيش لسنوات ممتدة بالكويت استاذا بجامعتها ، حول لى اتحاد الاذاعة والتليفزيون الذى تتبعه المجله، مذكرة جاءته من لجنه الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة، مفادها.. ان اللجنة ترى ان تقوم بالاشراف على مجلة الشعر.. لكذا، وكذا وكيت، وكيت..

قلت فى نفسى «الله» انهم يتصورون انك فرد لاحول له ولاطول، وهم جماعه تريد ان «تلهف» المجله، لتحولها الى «منتجع» خاص بافرادها ، يشيعون من خلالها انانيتهم وشهواتهم الذاتيه، وكان ان رددت على مذكرتهم بمذكرة مضادة، عريت فيها سوأة هذه الأغراض، فلم يعدوا الى بنش الموضوع مرة أخرى، واظن، او كما يجب ان يتبع ان هذه المذكرة محفوظة- ماتزال- فى ملفات هذه اللجنة.

أما سؤالك.. لماذا اخطأتنى التشجيعية، فأحيلك الى اجابتى السالفة، ثم هل كل من يستحق الجائزة عن جدارة واستحقاق نالها؟ ثم ماذا تضيف الى وانا اعيش الآن «الوقت بدل الضائع» على حد التعبير الكروى، صدقنى.. كل شئ يأتى بعد أوانه.. يصبح مائعاً ولاطعم له.. ولايضيف تكريماً ولايحزنون، ثم كيف اكون راضيا عن نفسى

.. والكل فى الطابور يلتقط الحصى
ويطيل من عمر السجود!؟

«لورانس داريل»- رباعيات الاسكندرية- عندما حضر الى مصر، وظهر على شاشات التليفزيون المصرى، طالعنا الملحق الأدبى بمجلة الموقف العربى حينما كنت مسئولا عنه بهجوم لك عليه ، وعلى الذين قدموه!؟ لماذا؟

لااستطيع الآن اكون متفاعلا مع الظواهر الثقافية- رغم أننى اقف خارج دائرة المثقفين بمسافة كافية- أننى لست عصفورا مغردا على شجرة أو فى قفص، ولا اقف لامباليا تجاه مايمر تحت انفى، وعندما حضر الروائى الانجليزى لورانس داريل، كان هم الصحافة ان تتحدث عن صاحب « رباعيات الاسكندرية» واظهروه على شاشة التليفزيون والتى صحبته كاميراتها ، تتجول معه فى الاسكندرية واحيائها التى ضمنها رباعيته، وموجه من الاشادة والطنطنه، من هؤلاء الذين اعتبروه فذا لأنه كتب عن اسكندريتهم، وكأنها لولاه ماعرفها العالم، أو عرف مصر.. هؤلاء جميعا ولا استثنى احدا، لم يعرف عن الرواية وصاحبها شيئا.. ولكنهم يسودون صفحات مثيرة ومبهرة، تضل الرأى العام القارئ، وخاصة ان رباعية الاسكندرية. لم يترجم منها غير جزءين فقط

«جوسين»، وبالثازار «حسب ماوصل الى.. ولم ينتشر الا فى اضيق الحدود. واردت ان اقول باختصار شديد، رفقا بنايا سادة.. فلورانس داريل، لم يكتب الا عن الجاليات الاجنبية التى كانت تعج بها الاسكندرية فى زمن كتابه الرواية، حيث شكلوا مجتمع الامتيازات الاجنبية الفوقى والمترفع وان المصريين عنده، فهم الحمارون والعربجيه والجمالون. وان «جو ستين» بطلة الرواية، فقد اختار لها ان تسافر الى فلسطين لتساهم فى بناء المستوطنات اليهودية الاولى حوالى عام ١٩٢٥ على ماأذكر ، ولكن هل سمعنى احد، او تعاطف معى قلم، او حتى هاجمنى لجهلى او لتدخل فيما لايخصنى.. لاأظن.

وهكذا يحيك الصمت مؤامرته ويتستر على مثل هذه الجرائم.

وماذا عن شركة «موبيل اويل» التى تخصص جائزة للرواية العربيه، تلك التى نشرت «الأهرام» والجرائد المصريه شروط مسابقتها فى القصة حيث قرأت لك مقالاً هاماً فى «الوطن» الكوتية تحذر بل وتهاجمهم!

لماذا تواجه مثل هذه المسابقات التى نرى انها تسهم فى رفع مستوى الأبداع؟

انه نفس الشئ، فعلته بالنسبة لجائزة موبيل اويل للرواية العربية، فى ملحق الادب والفن بمجلة الوطن العربى المحتجبه، ثم مؤخراً- كما ذكرت انت- على صفحات جريدة الوطن الكويتية، عندما طالعتنا صحيفة الاهرام، بشرط مسابقة جديدة تعقدها موبيل أويل للقصة فى مصر، اما لماذا هاجم مثل هذا، فجوابه واضح وبسيط للغايه، هل قلب «موبيل اويل: على الرواية العربية و القصة القصيرة؟! واذا فاز بها فى البداية- لزوم التعمية- كاتب جيد أو قاص لاخلاف عليه، فهل ستستمر موضوعيه الشركة الاحتكارية مصاصه الدم العربى الى الابد؟ أم أنها ستنحرف بالجائزة فى قادم الاعوام.. لتكرس وتتوج مناهج بعينها، واذا لم يكن هذا الذى يرى بعضاً من ابعاد الغزو الثقافى، فليرشدنى احد الى سواء السبيل؟

ان هذه الشركات الاحتكارية الاجنبية العملاقة، وغيرها من الشركات متعددة الجنسيات والعابرة للقارات، هى نفسها التى تمول مراكز الابحاث العسكرية ومختبراتها الشيطانية، وهى التى تزود آله الغرب الحربية الهائلة بوقودها المالى الدائم، والموجهة اساساً لضربنا وسحقنا، وكل العالم الثالث بوجه عام.

واذا كانت مؤسسات الغرب بما فى ذلك اسرائيل بالطبع تواصل نشاطها وانشطتها من خلال اغداق الشركات عليها ، فلماذا لاتفعل نفس الشئ الشركات العربية الكبرى، لماذا لاتخصص شركات النسيج الضخمة، ومجمعات الحديد والصلب فى مصر، جائزة سنويه لاحد فروع الابداع، ولماذا لاتفعل نفس الشئ مصانع البتروكيماويات العملاقة وغيرها من المؤسسات الصناعية فى بلدان الخليج العربى، ولماذا لاتقدم البرجوازيه العربية بعض ماقدمه السلف فى مجالات النهضة بشكل عام، فكلنا نعرف ان يوسف كمال- احد امراء الأسرة الملكة السابقة فى مصر هو الذى انشأ

كليه الفنون الجميله، وان احدى اميرات هذا البيت قدمت هذه المساحه الضخمة من الارض التى اقيميت عليها الجامعة المصرية فى ذلك الوقت «جامعة القاهرة» وكمثال قريب، ماتركه محمد محمود خليل رئيس مجلس الشيوخ فى العهد الملكى، حيث ترك للدولة قصراً منيفا فاخراً يزخم باكبر ثروة فنيه من اللوحات والتماثيل العالمية، ومن بينها مالا يقدر بمال، تركها متحفا عاماً، ومتحفاً ثقافياً يطاول المتاحف العالميه الاخرى بمقتنياته النادرة.

لماذا لايرد المليونيرات والمليارديرات العرب بعض الجميل لشعوبهم التى كونوا ثرواتهم من خلالها، ولماذا لم يدركوا حتى الآن ان من واجبهم وحماية لهم ايضاً، ودعماً لمشروعاتهم، ان يمدوا مراكز الابحاث العلمية الفقيرة ببعض فوائضهم، وحتى من زكاة اموالهم، مايتيح لهذه المراكز.. ان ترقى الى مستويات البحث العلمى الذى يعمل على دفع عجلة التطور للامام، والذى يغنينا بقدر معقول عن تسول التكنولوجيا من الغرب الذى يضيف علينا الخناق يوما بعد يوم.

ونفس الشئ ينطبق على الثقافة ودعمها بالجوائز والمجلات الوطنية، أم يتصورون ان توسيع دائرة الاستنارة يطيح بمكاسبهم وامتيازاتهم.

وكلام كثير يمكن ان يقال فى هذا المجال لايتسع له مثل هذا الحوار...!!!

– استاذ مهران، معروف بأنك ماركسى وسجنت! هل انتهى الأمر واين انت الآن؟!

انى من القوم الذين اذا احبوا
لايحطون الرحال، ولايريحون الخيولا
أو ينزلون الماء حتى..
لو ترامى الموت وانبجست بحار النار طوفانا مهولا.
ياأيها القمر الذى..
مات الاحبه دونه.. جيلا فجيلا
أنا قادم مهما تكاثفت الرزايا والمماليك الذين تجمعوا
شراً وبيلاً
احرقت كل مظلة خلفى، والهبت الصهيلا
ونشرت رايات الخروج.
فلا اعود بغير هودجك المضيع فى شعاب الليل..
أو...
اردى قتيلا)

الحياة الثقافية



جوله مع الكتب

- الخلافة الاسلامية ونقمة الاسلاميين — خليل عبد الكريم
- أوراق فاروق عبد القادر — أحمد جودة
- اصدارات جديدة — التحرير

قضية

بيع اللوحات الفنية لسداد ديون مصر



الخلافة الإسلامية ونقمة الإسلامويين

خليل عبد الكريم

أثرى المستشار محمد سعيد العشماوى المكتبه العربية باثنى عشر مؤلفاً. وعندما نشر له [الإسلام السياسى] لفت الأنظار بشدة إليه وإلى طروحاته وأثار عليه نقمه [الإسلامويين]. وسبق لنا أن تناولناه بالعرض والتعليق فى العددين ٤٢، ٤٥ من هذه المجلة. وأخيراً ظهر له كتاب [الخلافة الإسلامية] عن [دار سينا للنشر] التى تتميز الكثير من إصداراتها بالاستنارة والعقلانية وهى تشق طريقا مضيئا وسط الضباب والعتمة بل الظلام الذى يشيعه هذا الكم الهائل من المحررات التى تروج للغيبيات والماورائيات والخرافات والأساطير.

والخلافة الإسلامية كما سطر المؤلف فى المقدمة:

«موضوع هام جداً وواعر. تأتى أهميته من أن الخلافة الإسلامية كانت فى حقيقة الأمر ثم صارت بحكم الواقع محور التاريخ الإسلامى كله ومحيط الفكر الإسلامى بأكمله» ص٥.

وقبل أن نشرع فى عرض الكتاب- وحتى تتضح الرؤية أمام القارىء- يهمنا أن نورد بعض الحقائق المتعلقة بموضوعه:

آ- الخلافة الإسلامية رغم أنها نظام حكم مدنى إلا أن الخلفاء ماعدا الصديق والفاروق وعلىّ (ض) قاموا بإضفاء المصدر الإلهى لشرعية حكمهم ليفرخوا فى روع المحكومين أن ممارساتهم تستند إلى مرجع سماوى لكى يذعنوا لهم، وحتى لاتقف فى مواجهتم معارضة، فإن فعلت إعتبرت خروجاً عن الدين الذى يستمد منه الخليفة أساس سلطته. وجزاء الخروج عن الدين معروف وهو ماتحقق فعلاً على طول التاريخ الإسلامى.

ب - إرتبطت الخلافة بفكرة [الأمة الإسلامية] فالخليفة هو إمام المسلمين وحاكمهم فى أى بلد أقاموا فيه. وتتمحور الفكرة على مفهوم معنوى هو أن المسلمين تجمعهم رابطة روحية تتمثل فى الإعتقاد

بدين واحد والتخاطب بلغة واحدة مما يؤدى إلى تجانس المجتمع الإسلامى وهو الأمر الذى دفع ببعض الباحثين (الفرنجة) إلى تبنى مقولة [السلام الإسلامى]/Pax/islamicaقياسا على [السلام الرومانى] Ro- pax/ mana الذى أطلق على المجتمع الرومانى إبان إزدهار الإمبراطورية الرومانية.

ج - المهم أن الخلافة ولإرتباطها بفكرة [الأمة الإسلامية] ورغم مثالبها التى بسطها المستشار العشماوى فى كتابه والتى إستمدها من وقائع حملتها موسوعات التاريخ الإسلامى- إستمرت إلى حين ظهورها ماسمى ب[الدولة القومية] عندها أصبح من الضرورى أن تنتهى [= الخلافة] وتندثر، لهذا فإن الحملة الشرسة التى يشنها الكتاب [الإسلامويون] على مصطفى كمال أتاتورك تكشف عن جهل فاضح بمسار وحركة التاريخ، فاذا كان الغازى قد أعلن إلغاءها عام ١٩٢٤ فان أى حاكم آخر كان سيقدم على ذلك، وهم لذلك يسمون عام ١٩٢٤م [عام الحزن الثانى] ومعروف أن عام الحزن الأول فى التاريخ الإسلامى هوالذى شهد وفاه كل من أبى طالب عم النبى محمد (ص) وزوجته الأولى السيدة خديجة (ض).

وجاء قرار أتاتورك كاشفاً لإنتهاء الخلافة لامنشئاً لإنهائها ولهذا فان النداء بعودة الخلافة من بعض الكتبة [الإسلامويين] و الجماعات [الإسلامية] هو طلب لأمر تجاوزه التاريخ ومقتضيات العصر وبالتالى فهو مستحيل.

د- فقهاء المسلمين وفى مقدمتهم الماوردى وأبو يعلى الفراء الحنبلى الذين كتبوا فى مايمكن أن نسميه [فقه السياسة] ذهبوا إلى أن مايربط الحاكم والمحكومين هو عقد يحق لكل طرف فيه فسخه إذا أخل الاخر بموجبات التزاماته فيه، وهم بذلك قد سبقوا بعدة قرون النظريات التعاقدية التى ظهرت فى أوربا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر والتى حلت محل نظرية الحق الإلهى المقدس التى إستند اليها ملوك وأمراء القرون الوسطى، ومع ذلك فان الخلفاء ضربوا بفكرة العقد عرض الحائط ولم يأبهوا لها ولم يعيروها أدنى التفات بل على العكس نسبوا حكمهم إلى المصدر الإلهى، وهو ماكشف عنه فاقتدار بالغ المستشار العشماوى مع التوثيق الشديد وهو ما يلقم ناقديه حجراً لإنهم إن أنكروا ذلك شككوا فى أمهات كتب التاريخ الإسلامى التى إعتمد عليها المؤلف فيما أورده من وقائع دامغة.

ه- إن ذلك الموقف الجائر الذى إختاره أولئك الخلفاء أفضى إلى نتيجتين مؤلمتين لاسبيل للتنصل منهما وإستمرتا طوال التاريخ الإسلامى:

الأولى: حرمان القاعدة الجماهيرية العريضة من [المشاركة السياسية] وقيام مجالس نيابية أوهيئات شعبية تتمتع بصوت مسموع فى صنع القرار السياسى.

والأخرى: الإفتقار كلية إلى أى ضمان يحمى الحريات الأساسية وحقوق المواطنين. ومن ثم غابت [الديمقراطية] منذ نشأة الخلافة حتى إعلان إنقضائها بمعرفة الغازى أتاتورك.

وبهذه المناسبة فالذين يزعمون أن الشورى هى الديمقراطية أو حتى إنها صورتها الإسلامية، لاهم عرفوا الشورى ولا قرأوا شيئاً عن الديمقراطية. فالشورى عرف قبلى إستقر فى شبه الجزيرة العربية منذ قديم حتى جاء الإسلام فاستعاره مثلما أخذ العديد من التقاليد القبلية التى كانت سائدة وقت ظهوره [فضلاً إرجع إلى كتاب = الجذور التاريخية للشريعة الإسلامية = تحت الطبع لكاتب هذه السطور].

إن الشورى فى أحسن صورها هى حق جوازى للخليفة فى إستشارة من يطلق عليهم فى الفقة السياسى الإسلامى [أهل الحل والعقد] وبمشيئته المنفردة يعينهم وله وحده مطلق الحرية فى أن يأخذ

بـرأيهـم أو يلـتـفـت عـنـه، دون الـتـزام مـن جـانـبـه لابالتعقيب ولابالتعليل، والذى يمارى فى هذا التنظير فان بينى وبينه كتب فقه السياسة ومدونات التاريخ الإسلامى بشرط أن يتحلى بقسط معقول من الشجاعة الأدبية فلا يتملق عواطف الجماهير الساذجة أو يسعى لارضائها ولو على حساب الحقيقة، وبقدر من الأمانة العلمية فلا يلتقط من هنا وهناك بعض الوقائع اليتيمة ويلوى أعناق المرويات حتى يتوصل بالباطل إلى النتيجة التى يتغياها، فاذا ثبت ذلك- وهو ثابت لامشاحة- ظهر أن البون بين الشورى والديمقراطية شاسع والإختلاف واسع والفرق نوعى لا درجى.

وإلا فيلجب من يجرؤ ويدّعى أن الشورى هى الديمقراطية على السؤال الجوهرى الآتى:

لماذا إختفت المنظمات الشعبية وانعدم دورها فى المشاركة السياسية وحرم المحكومون مسلمون وغير مسلمين من أبسط حقوقهم وحرياتهم خاصة تلك التى تتعلق بالعمل السياسى على مدى التاريخ الإسلامى وعلى أيدى الخلفاء؟

* * *

تلك حقائق كان يتعين علينا طرحها بين يدى القارىء قبل أن نبدأ فى إستعراض الكتاب النقد [الخلافة الإسلامية] وهو ما ستقوم به فى المقال التالى بمشيئة الله تعالى.

لـؤلـؤة المستحيل. كتاب ل د. سيد البحراوى

«فى البحث عن لؤلؤة المستحيل» كتاب "الدكتور سيد البحرواى، وهو «دراسة لقصيدة أمل دنقل: مقابلة خاصة مع ابن نوح» مع فصل تمهيدى» نحو منهج علمى لدراسة النص الأدبى». الكتاب صدر



ضمن سلسلة «الكتاب الجديد» التى تصدرها دار الفكر الجديد ببيروت. يشرف على السلسلة الناقد اللبنانى محمد دكروب، الذى قدم الكتاب بقوله:

«هذه محاولة جديدة فى ميدان النقد الأدبى العربى الحديث. فلعلها المرة الأولى التى يقدم فيها ناقد عربى على وضع دراسة تفصيلية لقصيدة واحدة- من أربع صفحات فقط- فى كتاب كامل بأكثر من مائتى صفحة. وهو- فى هذه الصفحات- يدرس، بدقة العالم وبصبره، وبسعيه الدءوب الى الكشف والاكتشاف- يدرس القصيدة الواحدة هذه، فى جوانبها المختلفة ومستوياتها المتعددة. فيكاد لايترك فيها شاردة ولاواردة- كما يقال- الا ويسلط عليها ضوءه الجديد وفهمه الجديد، ليس فقط للأدب ولدوره الجمالى/المعرفى/الاجتماعى، بل وللدور الذى يراه للنقد فى أن يدرس هذه المستويات المتعددة للعمل الادبى، دراسة تسعى، باستمرار، ان تكون علمية، أى موضوعية، بقدر ماتقترب من التحديد الادق والاخص لمكونات النص ومستوياته، وكشف دلالات هذا العمل الفنى، وصولا الى القطع مع ذلك النوع من النقد الانطباعى المستسلم للأهواء الفردية واستسهال اعطاء التفسيرات السريعة واصدار الاحكام الجاهزة القاطعة».

مفاهيم وقضايا اشكالية: لمحمود أمين العالم

كتاب جديد للمفكر محمود أمين العالم بعنوان «مفاهيم وقضايا اشكالية» صدر عن دار الثقافة الجديدة. وهو مجموعة من الدراسات والمقالات التى تحاول أن تجيب على أسئلة حيوية مطروحة فى ساحتنا الفكرية والثقافية:هل أزمتنا أزمة ثقافة أم أزمة حكم؟ لماذا لم تتحقق اجابه عملية على أسئلة عصر النهضة؟ كيف ينبغى أن تقدم العلاقة بين المثقفين والسلطة؟ ماهو البعد الثقافى لامكانية تحقيق تنمية شاملة؟ ماحقيقة الحداثة فى الفكر العربى المعاصر؟ هل كان ابن خلدون ماديا جدليا؟ هل كان منهج طه حسين ديكارتيكا؟ ومامصير مشروعه الثقافى؟ ماعلاقة الأدب بالثورة الاجتماعية؟ هل للنقد الأدبى جذور فلسفية؟ بالاضافة الى مساجلات فكرية خصبة مع فكر كل من : محمد عابد الجابرى، مهدى عامل،عبد الرحمن بدوى



وطنى على مرمى حجر: قوة البراءة

عن دار الفتى العربى صدر أخيرا للكاتبة المصورة رندا شعث كتاب وطنى على مرمى حجر والكتاب عن مخيم «كندا الفلسطينى» والمخيم يقع فى محاذاة مدينة «رفح» على الحدود المصرية الفلسطينية ويقع فى ١ر٥ كيلو متر مربع، وسكانه نحو ٥٢٠٠ نسمه، يقعون فى ٧٠٠ أسرة ويسكنون فى ٤٧٦ سكنا.

وهذا المخيم يخضع اداريا لوكالة غوث اللاجئين الفلسطينين التابعة للامم المتحدة (الأونروا).

وتقول المؤلفة ان «كندا» ليست مجرد قرية فقيرة، ولكنها وطن محاصر وشعب مقهور مطارد، وحق مغتصب، وفى ظل الانتفاضة الباسلة، مخيم كندا هو أيضا، خليه مقاتلة تغلى شوقا لكى تدخل معركة التحرير الى جانب مخيمات «جباليا» «الشاطئ» و«الدهيشة» و«الجزون» خصوصاً، وهى محاصرة بالاسلاك الشائكة، ترى الوطن على مرمى حجر

والكتاب تجربة لتقديم صورة عن مخيم فلسطينى (مخيم «كندا فى «رفح» المصرية) وذلك من خلال الصور، والمعلومات التاريخية والقانونية والحياة اليومية لسكان المخيم. الصورة هنا تستخدم استخداما خاصاً، فهى لاتوضح فقط المكتوب، لكنها مستخدمه لتعطى معلومات مكمله له، وبالصورة والمعلومة تكتمل صورة الحياة فى المخيم. والكتاب فى مجمله على حد تعبير علاء الديب (صباح الخير ١٩٨٩/١١/٣٠) بسيط ومباشر، يجعلنا نفكر فى كميات الكتب والمطبوعات التى تصدر عن القضية الفلسطينية، وملايين الكلمات التى تتداولها من سنين «ويجعلنى أفكر من جديد فى قوة الصدق... وقوة البراءة»

أوراق فاروق عبد القادر:
الصدق والجمر مجدداً:

أحمد جودة

لم أستطع قط أن أصدق ان ثقافتنا العربية الحديثة تعاني من أزمة نقد حتى لوساد نقد المجاملات. والنقد الانطباعي وأشكال النقد الاخرى القائمة على المصالح والشخصانية فى حياتنا الثقافية.

إننا تظلم كثيرا من النقاد عندما نعمم الازمة ونقول : انها تعترى النقد كله فثمة نقاد بين ظهرانينا تؤكد كتاباتهم عكس ذلك كله على طول الخط..

نقاد يمتلكون ثقافة رفيعة، و أدوات منهجية. وانحيازا اجتماعيا ورؤية نفاذة، وقدرة مدهشة على التحليل.. والتوصيل والامتاع.

ومن لايصدق فعليه بكتاب فاروق عبد القادر الجديد

أما الكتاب فعنوانه أوراق أخرى من الرماد والجمر ويضم بين مايقرب من ٤٠ مقالة فى ٢٥٥ صفحة من الحجم المتوسط، وهو بمثابة جزء ثان لكتابه الذى صدر منذ عامين تحت عنوان (اوراق من الرماد والجمر) عن دار الهلال..

أما المؤلف فقد عرف فى الاوساط الثقافية العربية بالشجاعة، والقدرة على تحدى المؤسسات الثقافية الرسمية، بل والأدباء الذين تحولوا بحكم وظائفهم الرسمية- الى مؤسسات لها قدرة القمع أحيانا والثواب أحيانا آخرى..

ومقالات الكتاب تدور مابين المسرح والفكر والرواية والشعر والتاريخ والادب..، وتطوف بنابين كتابات لجيب محفوظ ويوسف ادريس وعبد الرحمن منيف ومحمد أنيس ومحمود العالم ومحد شكرى وحنان الشيخ وسميحه سرحان وغيرهم من الكتاب والمسرحيين والمفكرين المصريين والعرب.

والنقد عند فاروق عبد القادر ليس مجرد تفسير أو حكم على نص بالجودة او الرداءه وليس اعلانا او ترويجا او ابتزازا لمؤلف

يقول فاروق عبد القادر: «أصبحت كلمة النقد فى واقعنا الثقافى المتردى كلمة ملتبسة المعنى أو سيئة السمعة.. اختلط النقد بسواه وماعت الحدود.. الاخبار المصورة أصبحت نقدا، ومحررو الصحف الفنية أصبحوا نقادا.. وكل صاحب دكتوراه فى أى فرع من فروع المعارف الادبية اصبح استاذا ناقدا، واصبحنا نقرأ فى نقد السنوات الاخيرة عجبا<

ثمة من يعد النقد كهنوتا له طقوس خاصة لايتم بغيرها، ولكى يتجنب حدة الرفض والقبول يلوذ بالمصطلح الغربى ويطبق على أعمال مصرية وعربية فى صيادية مشبوهة.

لكن ماهو النقد عند فاروق عبد القادر؟!

يجيب فى مقدمة «أوراق أخرى من الرماد والجمر»

من واجب الناقد أن يستعين بمختلف المناهج التى تقوم عليها علوم النفس والمجتمع والانسان لتحقيق مزيد من الفهم للعمل الذى يتصدى لنقده وللعلاقة بينه وبين الواقع الذى صدر عنه ليعود فيتوجه اليه، مادام قادراً على صياغة فهم منسق العناصر الا يتصادم آخر بأوله، مكن ماليس من حقه أن ينقل منهجاً من تلك المناهج دون نقده و أن يسعى الى تطبيقه على أعمال تنتمى لواقع غير الواقع الذى صدر عنه هذا المنهج فى أصله الاول، فهذا التطبيق لن يبلغ الانتائج خاطئة أو قاصرة أو مضللة.. ثم أين هو ذلك المنهج الواضح الصافى المتكامل كالبللورة؟!

والناقد عند فادوق عبد القادر ليس مجرد مفسر أو شارح للعمل الفنى.. بل هو «ناقد للفساد والقصور والعجز وسوء الفهم.. وتخفى سوء النوايا وراء الواجهات المزوقة.. طامح الى كشف أشكال هذا

والقصور والعجز وسوء الفهم.. وتخفى سوء النوايا وراء الواجهات المزوقة.. طامح الى كشف أشكال هذا كله وتجلياته ومواجهتها، ذلك أنه يحمل بين جنبيه تلك الشهوة القديمة المتجددة لاصلاح الكون الفاسد»

يكبرون على ايقاع الانتفاضة

منذ بدء الانتفاضة، يحتل الأطفال والمراهقون الفلسطينيون مسرح الأحداث والتطورات فى الساحة الفلسطينية. واذا كان الرمز إليهم بأطفال الحجارة صار مألوفاً فى مختلف أجهزة الاعلام، فان من غير المعقول تلخيص حياتهم بمجرد «شعار»، مهما كان معبرا. وقد سعت العالمة النفسانية الدكتورة سيلفى منصور، التى تعمل حاليا فى أحد مستشفيات باريس، وكانت تمارس عملها سابقاً وحتى سنة ١٩٨٤ فى مستشفى الجامعة الأميركية فى بيروت، لسبر أغوار هؤلاء الأطفال والمراهقين فى حياتهم العادية، وبعيداً عما تشيره فى المخيلة صور الأبطال والبطولات. وهذا الكتاب حصيلة رحلة دراسية قامت المؤلفة بها الى المناطق المحتلة، يروى التاريخ الطبيعى للأطفال الذين يكبرون على إيقاع الانتفاضة: حياتهم اليومية واهتماماتهم وتطلعاتهم ومشاريعهم وقيمهم. كل ذلك من خلال ملاحظات المؤلفة و المقابلات والاستقصاءات التى أجرتها خلال رحلتها، ومن أجل استكشاف الجروح النفسية التى تخلفها المعاناة، ومايتبغى عمله لتضميد هذه الجروح.

تقول سيلفى منصور:

«الطفل يمسك بحجرين فى كلتا يديه، لكنه سيبدأ يقذف أصغرهما. وهو يبدو أنه يستشعر البرد بسترته التى باتت تضيق على سنه، فكيفما نظرنا الى الصورة خرجنا بالانطباع بأنه يوجه ناظرية المترعين بالحزن والوحدة والنقد إلينا، وجهه يبدو أنه دبت الشيخوخة فيه، وجسمه الصغير ملتو فى استدارته ليقذف الحجر الى أبعد مايمكن. ويقيننا انه غير خائف، لكن أتراه سيخاف بعد ذلك؟ أفيمكننا أن نتصوره يلعب لعبة الغميضاء من دون همموم ولاشواغل، ضاحكا ضحكة واسعة؟ أتراه يخشى العتمة والذئاب شان كثير من الأطفال فى عمره؟ كيف تراه وصل الى هذه الحال؟ وماهو معاشه اليومى؟ ماهى مشاريعه للمستقبل؟»

وبعد أن تقدم الباحثة خلفية تاريخية للصراع العربى الاسرائيلى تقدم المتن الرئيسى للبحث وهو اللقاءات الميدانية والنفسانية مع الأطفال (بين ثمانية أعوام والثانية عشرة)، وهذه اللقاءات الميدانية، التى كان الغرض منها هو «اكتشاف جيل الانتفاضة». حيث «ذهبنا لملاقاة الأطفال والمراهقين الفلسطينيين بعيداً عن الاخبار المثيرة والأنباء الدرامية التى تحتل الأعمدة الأولى من الصحف، ومحاولين أن نتناولهم ككائنات من «لحم ودم» أى فى قوتهم وهشاشتهم، فى آمالهم وفى لحظات إحباطهم.

وتؤكد الباحثة أن الطفل الفلسطينى يملك أوراقا رابحة وسنة المجالدة التى استنتها أسرته منذ عقود، عبر تاريخها المؤلم، ألا وهى قوة النظام العائلى والتماسك الاجتماعى.

والتماسك الاجتماعى كان النتيجة اللازمة لتنظيم اجتماعى تقليدى تعزز- مجددا- تحت دفع الانتفاضة وكردة فعل على قسوة سياسة القمع. وانما هو تطبيق العقوبات الجماعية بخاصة، الذى عزز شعور التضامن العام. حيث بات كل فرد يملك الانطباع بأن يعيش شأن الآخرين تحت طائلة تهديد دائم.

الكتاب صادر عن مؤسسة الدراسات الفلسطينية والجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية ، ودار الفتى العربى.

بيع اللوحات الفنية لسداد ديون مصر

هل نبيع تراثنا الثقافى؟

شهدت القاهرة خلال الفترة الأخيرة جدالا واسعا حول اقتراح بيع مقتنيات متحفى «محمد محمود خليل» و«الجزيرة».. من أعمال الفن العالمية التى تتضمن آلاف القطع النادرة لعمالقة الفن العالمى ابتداء من روبنز ورامبرانت وديلاكروا وفان جوخ وجوجان وسيزان وماتيس ومئات آخرين.. بالاضافة الى قطع أثريه نادرة من الفنون الشرقية القديمة (سجاد، بللور، خشب، صينى، سيراميك، منسوجات) وهذه الثروة- على حد تعبير وزير ثقافتنا- تنافس مقتنيات متحف اللوفر. وقد رفع دعاة فكرة البيع شعار «من أجل تسديد نصف ديون مصر»!! اذ قدرت هذه الثروة بأكثر من ثلاثين مليارا من الدولارات.

والغريب أن يتبنى النقيضان (سياسيا على الاقل)، الوفد وصباح الخير، هذه الفكرة غير المسئولة.. واستطاعا على صفحات كل منهما اجتذاب آراء متعددة من الكتاب والفنانين ومن قيادات الرأى العام والمتخصصين ليدخلوا هذه المعركة، حتى اصبحت اهتماماً شعبيا

وقد كشف هذا الاقتراح مفارقات غريبة بالنسبة لمن أيدوا فكرة البيع ولمن عارضوها.. فقد كان رؤوف توفيق الكاتب السينمائى وصاحب الاقتراح الاصلى أعلى الاصوات دفاعا عن البيع، وسعد الدين وهبة الكاتب المسرحى ورئيس لجنة الثقافة بمجلس الشعب والمخرج الكبير صلاح أبو سيف (للاسف!) والمخرج التليفزيونى محمد فاضل والفنان التشكيلى عبد الوهاب مرسى والمحرر التشكيلى لصباح الخير ابراهيم عبد الملاك والمخرج السينمائى محمد خان.

فى الجانب الآخر وقفت مجموعة كبيرة من صفوة الغيورين على تراث وسمعة هذا البلد تدافع عن وجود هذه اللوحات داخل مصر وكان على رأسهم استاذ الاقتصاد ومؤلف كتاب «قصة ديون مصر» د. جلال أمين ود. نعمات أحمد فؤاد والكاتب الكبير نجيب محفوظ ود. سيد توفيق رئيس هيئة الآثار وصلاح طاهر وبيكار وعبد القادر مختار وحسن غنيم من الفنانين التشكيليين بالاضافة الى مجموعة كبيرة من المثقفين الذين يرفضون هذا التصرف غير الحضارى.

والغريب أن جريدة الوفد لم تراع قانونية الوصية

التى سجلها محمد محمود خليل الذى ينتمى الى عصر يعتبره الوفديون العصر الذهبى لمصر.. فالرجل كان وطنيا غيوراً معاديا للانجليز وكان رئيسا لمجلس الشيوخ، وكان باستطاعته أن يبيع مقتنياته الغالية أو يهبها لزوجته الفرنسية، ولكنه رأى أن تظل فى مصر وفى قصره الذى حولته هذه المقتنيات الى متحف عالى المستوى.

وبسبب التصريح الذى أدلى به سعد الدين وهبه، وأكدته جريدة الوفد فيما بعد قائلا: إن الموضوع سيطرح للمناقشة فى مجلس الشعب، زادت سخونة الجدل الدائر، فتحركت نقابة التشكليين وأصدرت بيانها ضد البيع وجاء فيه.

«كيف يباع تراث الوطن سواء كان قد اشتراه أو صنعه؟ ان الفكر البشري وحضارات الانسان يجب الا يساوم عليها بالبيع أو الشراء، أو أن توضع تحت موازين تجارية تخرج عن حدود الفهم الواعى المتحضر.. ان النقابة ترفض بشدة وتشجب كل محاولة للنيل من تراث مصر وتسويقه، وتطلب من وزارة الثاقفة التدخل الفورى بالرأى العاقل المستنير ومنع التعدى على تاريخ مصر الثقافى وما تملكه من تراث انسانى تعتز وتتميز به»

وكذلك قام المركز القومى للفنون التشكيلية بعقد ثلاثة ملتقيات قومية لمناقشة هذه القضية بدار الاوبرا دعا اليها كافة القوى السياسية والثقافية والوطنية الى جانب المفكرين والادباء والفنانين والهيئات العلمية والثقافية، لاقامة حوار ديمقراطى، يحاول اقناع الرأى العام بمخاطر التفكير فى البيع قبل وقوعه. وقد اكتشف المركز أن التيار العام من المثقفين يرفض عمليات البيع، ووجد فى إثارة هذه القضية فرصة لاستقطاب تأييد شعبى لمشروعات المركز لتطوير المتاحف وتحسين أوضاع الخدمات الفنية

صرح وزير الثقافة فاروق حسنى بأنه يستبعد فكرة البيع واستنكرها، وقد أكد رفضه فى مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم وكذلك د. أحمد نوار...

ويذكر للوزير أنه فور توليه الوزارة كشف الستار عن الأوضاع المؤلمة التى وجد عليها هذه المقتنيات الثمينة بمخازن المتاحف، وقدم- وتقتنذ- الى رئيس الوزراء مشروعاً متكاملا لتطوير هذه المتاحف وترثيقها لاجتذاب السياح بما يعود على البلد بعائد مادى كبير وبالفعل تم اعتماد سبعة ملايين جنيه لذلك من موازنة العام الماضى

والوزير لن يجازف بالدخول فى هذه المعركة لأن الحملة الوطنية التى تعرض لها بسبب مشروعه السياحى (مشروع هضبة الهرم) تجعله حذرا. ولكن من سينجح؟ ومن يمسك بخيوط اللعبة. إن الضمير الحضارى للرأى الثقافى العام يرفض هذه المقايضة المخزية، على الرغم من تهديد سعد الدين وهبه بطرح المسألة للنقاش فى مجلس الشعب.. يعنى أغلبية (موافق)، كأن هذه اللوحات ارث للأفراد ، وليست ارثا وجزءا من نسيج حضارى لشعب بأكمله.

ان تراث الفن الاوربى بمصر أصبح جزءا من نسيجها الثقافى ومن تمثلها للحضارة الانسانية، بقدر مايعتبر الفن المصرى القديم أحد المكونات الاساسية بالمتاحف الاوربية الذى تفخر به وتعتبره جزءا من نسيجها الحضارى!

ومن حق مصر أن تفخر بالتراث الاوربى لديها وأن تدافع عنه وأن تعمل على استثماره ثقافيا باتاحة فرص التزود منه للجماهير للارتفاع بذوقها الجمالى، واستثماره اقتصاديا بأجتذاب السياح لمشاهدته، وتأجيره للعرض ببلدان العالم أسوة بالتراث الانسانى!

ولو بيعت هذه اللوحات - على حد تعبير الفنان الكبير صلاح طاهر:

هل سعصنع لنا أموالها حضارة؟

كلام مثقفين

إن فاتك الميرى يامثقف

ثبتت الرؤية، واتضح أن الخبر الذى نشر عن اتجاه الهيئة المصرية العامة للكتاب، إلى اغلاق المجلات الثقافية التى تصدرها، أو دمجها فى مجلة واحدة، ليس دقيقاً، وهكذا انفض- بسرعه- مولد الهتاف بالحياة والسقوط، الذى كان قد نُصب فور إعلان الخبر..

أما الذى لم ينفض- لأنه لم يبدأ بعد- فهو الحوار حول دور الدولة فى مجال الثقافة، سواء كان هذا الدور، هو إصدار مجلات، أو نشر كتب، أو تمويل مسرحيات، أو انتاج أفلام، وهى واحدة من القضايا الساخنه، المعلقة فى جدول أعمال جماعة المثقفين المصريين منذ عقدين على الأقل، لكن احداً لم يناقشها بجدية، بل لم يعد أحد يذكرها أصلاً، فى ظل الدياجوجيه البلهاء، التى ينشرها عصر الميوعة السياسية والفكرية، الذى ابتلتنا به الأقدار..

وجوهر هذا الحوار، الذى لابد وأن يبدأ قبل أن يدركنا الطوفان، هو تقييم دور الدولة فى مجال الثقافة خلال الفترة الليبرالية (١٩١٩- ١٩٦١)، ثم الحقبة التى سميت بمرحلة التحول الاشتراكى، والتى بدأت منذ عام ١٩٦١، ومازالت أطرها السياسية والتنظيمية قائمة حتى اليوم، رغم انتقال «الاشتراكية» إلى جدول المطلوب القبض عليهم أحياء أو أمواتاً..

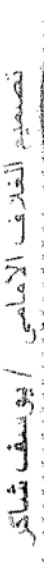
ومنذ البداية، كان هناك- حتى بين غلاة الاشتراكيين- من تحفظوا على توسع الدولة فى تقديم الخدمات الثقافية لتشمل رعاية الموهوبين، ونشر انتاجهم، والانفاق على مغامراتهم فى التجريب، ووجدوا فى ذلك تزيدا، يتم على حساب الفئات العريضه من الجماهير، ممن يجب على الدولة أن تقدم لهم خدمات ثقافية، تنتمى إلى مايمكن تسميته بالفن التعليمى!..

وكان هناك- بينهم- من تخوف من أن يكون الهدف الرئيسى لسيطرة الدولة على المؤسسات الثقافية هو دمج جماعة المثقفين المصريين، فى بنيتها السياسية والايديولوجية، وتحطيم استقلاليتهم، ومساومتهم على أفكارهم ومواقفهم، بنشر قصة، أو طبع ديوان..

أما وقد غيرت الدولة توجهاتها السياسية والاجتماعية منذ عقدين من الزمان، دون أن يفتح المثقفون ملف سيطرتها على المؤسسات الثقافية، اكتفاء بالهتاف بالحياة والسقوط فى المناسبات والموالد الرسميةفلا تفسير لذلك، إلاّ أنهم قد عثروا أخيراً على الشعار الذى يليق بهم، وهو: إن فاتك الميرى..- يامثقف- اتمرغ فى ترابه!

صلاح عيسى


كتاب الأهالى رقم ٢٥
ندوة «الأهالى»
إبراهيم فرج/ إسماعيل صبري عبد الله/ أمين هويدى/ خالد محيي الدين/ رفعت السعيد/ سيد ياسين/ عصام العريان/ فؤاد مرسى/ فيليب جلاب/ لطفى الخولى/ لطفى واكد/ مأمون الهضيبي/ محمد سيد أحمد/ محمد عبد اللاه/ محمد عوده/ محمود أمين العالم/ يوسف كمال
البيريسترويكا ومستقبل الاشتراكية
الحوار الذي أدارته الأهالى بين الوفديين والشيوعيين والتجمعيين حول التطورات الأخيرة في البلاد الاشتراكية
يصدر أول يونيو
دار الثقافة الجديدة تقدم
* مع الباعة :
- مفاهيم وقضايا اشكالية
للأستاذ : محمود أمين العالم
- ماذا يحدث فى العالم الاشتراكى
للأستاذ : محمد الجندى
- تاريخ موجز للزمان
(من الانفجار الكبير .. حتى الثقوب السوداء)
ستيفين هوكنج
ترجمة : د. مصطفى ابراهيم فهمى
* واصدارات أخرى تجدها فى مكتبة الدار والمكتبات الأخرى :
- البهلول (توفيق فياض) من الأدب الفلسطينى
- أضواء على البيريسترويكا : (نصف قرن إلى الوراء- نيكيتا خروتشوف .. حياته ومصيره- بريجينيف .. فترة الركود- تقييم جديد للزعامة السوفيتية)
- الحرية الإنسانية والعلم (يمنى طريف الخولى)
دار الثقافة الجديدة: ٣٢ ش صبرى ابو علم/ القاهرة/ت : ٣٩٢٢٨٨٠



رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
« إحوال موريفيل سابقاً »



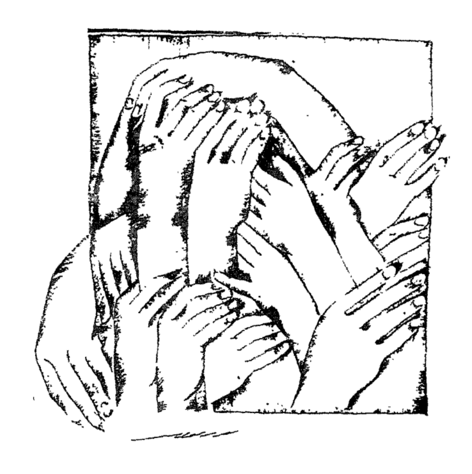
أدب ونقد
مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
ملف الأدب التركي الحديث
ناظم حكمت و عزيز نيسين
السينما العربية
المسؤولون والمبدعون ومجلات الهيئة
٥٩
يوليو ١٩٩٠
الرؤى الأدبية و الفكرية المخالفة للتراث
حسن فؤاد

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية / يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى



السنة السابعة، يوليو ١٩٩٠، العدد ٥٩، تصميم الغلاف للفنان
يوسف شاكر الرسوم الداخلية للفنان محمد المزروعى



المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ ش عبد الخالق ثروت القاهرة/ ت ٣٩٣٩١١٤

الاشتراكات: (لمدة عام) ١٢ جنيها/ البلاد العربية ٥٠ دولار/ أوربا وأمريكا ١٠٠

المقالات التى ترد للمجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

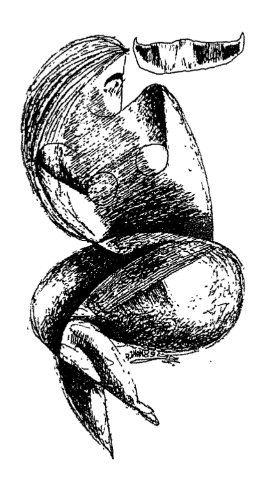
أعمال الصف والتنضيد: صفاء سعيد/ نعمة محمد على (مجلة: اليسار)

رئيس مجلس الادارة

لطفى واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: **حلمى سالم**

سكرتير التحرير: **ابراهيم داود**

مجلس التحرير

ابراهيم أصلان / د. سيد البحراوى / كمال رمزى / محمد روميش

الافتتاحية:

«نوستالجيا».. أنشودة طويلة للحرية

فريدة النقاش

ألح علينا أصدقاء كثيرون من أعضاء الحزب والقريبين منه أن نقدم لهم وللجمهور الواسع سيرا مفصلة حياتية وفنية للأدباء والمفكرين والشعراء الثوريين فى العالم كله، لأن تعتيما واسعا عليها قد تم فى السنوات الأخيرة لحساب سير الأدباء والمفكرين المحايدين، أو هؤلاء الذين لم يعتنوا من قريب أو بعيد بقضية الثورة، حتى أنه حين جرت بعض الاحتفالات القومية الطابع برواد التنوير فى مصر كان هناك تجاهل مقصود لبذور الفكر الثورى فى قلب حركة التنوير كما عبر عنه سلامه موسى وأساتذته من المفكرين الاشتراكيين والمناضلين الأوائل فى سبيل الاشتراكية. وبدأنا العدد الماضى بتقديم السيرة الغنية «لفرح أنطون» الاشتراكى الرومانسى كما أطلق عليه الدكتور رفعت السعيد.

ونواصل المهمة فى هذا العدد من موقع آخر تماما إذ نقدم ملفا صغيرا عن الأدب التركى ثوريا فنمزج بين حلقتين من حلقات التاريخ الفكرى والسياسى معا لتركيا المعاصرة، حلقتان يصلهما الاختيار لأن الروائى والكاتب عزيز نسين أكبر أدباء تركيا الأحياء على الاطلاق هو إمتداد خلاق للإختيار النظرى والسياسى لناظم حكمت الشاعر الفذ الحاصل على جائزة نوبل، وعلى مكانه لاينافسها فيه أحد فى قلوب محبى الشعر وأنصار الثورة الاشتراكية معا فى جميع أرجاء العالم.

وتتبدى أحالة الكاتبين العملاقين لانحسب فى عظمه الطاقة الابداعية التى كرساها باقتدار لإختيارهما الثورى، وإنما كذلك فى توقفهما النقدى الأصيل من التجربة الاشتراكية الأم سواء ازاء ماكان يحدث فى ظل الستالينية التى نقدها ناظم حكمت نقدا رفاقيا فى حينه، أو مايجرى الآن فى ظل البريسترويكا التى يقول عزيز نيسين أنه يتحمس لها **«ولكننى مندهش كيف أن**

هؤلاء الناس الذين عاشوا وسط ظروف معلومة لسنوات عديدة يوافقون فورا على كل شئ هذا يعنى أنه اذا عادت القيادة السابقة أو جاءت قيادة أخرى، وأعلنت أمرا ما فان هؤلاء سيؤيدون ذلك من جديد..»

انه يحذر الآن من المنافقين الذين يقدمون الولاء لأى نظام ولكل نظام من أجل مصالحهم الضيقه الخاصة، وهو موقف أصيل اتخذه كثير من الادباء والمفكرين الاشتراكيين الكبار حين عارضوا النزعات الاستبدادية لستالين ودفعوا ثمنها.

ولايكفى عزيز نيسين بدوره ككاتب ملهم د موب، بل وأكثر هؤلاء رواجا فى وطنه لكنه يكافح من أجل السلام، وينفق عائد كتبه على ملجأ للأيتام يعلمهم فيه من البداية للنهاية، وشعاره فى كل ممارساته وكتاباته أن نحيا بحيث لانخجل مما فعلنا، ويقدم سيرته شأن سيرة ناظم حكمت تزاوجا خلاقا بين الشعار والممارسة، بين القول والفعل وكثيرا ما كان الفعل هو الأصل فى حياة هذين المناضلين الذين اختبرا عسف السجن والسجان وخرجا فى كل الحالات أقوى وأعظم «**أن أجمل شيئ فى الحياة– يقول عزيز نيسين هو الحياة ذاتها، هو أننى أفيق بقوى الابداع رغم السجن والاضطهاد والمصاعب..**» ومن قبل قال ناظم حكمت ان أجمل الايام تلك التى لم تأت بعد وكان يكافح من أجل أن تأتى

وفى قصته المفعمة بسخرية لاذعة يحيلنا نيسين الى الواقع السياسى لا فى تركيا وحدهاوانما فى كل البلدان الأخرى التى تدور فى حلقة مفرغة من التضخم والفساد والتبعية والاستغلال المنظم للشعب.

يتساءل ملك التزوير ببراءة خالصة– وقد ساءت حالة نتيجة لمنافسة الحكومة« أليست السياسة هى فن قيادة البلاد وأهلها بحكمة ومهارة؟

ثم «وهل السياسة أسهل من التزوير؟»

كما ننشر فى عددنا هذا نص البيان الذى أصدرته جبهة التحرير البحرينية إثر الافراج عن الموسيقار المناضل «مجيد مرهون» الذى أودعته سلطات الاحتلال البريطانى السجن قبل ثلاثة وعشرين عاما، وكانت «أدب ونقد» قد نشرت ملفا كاملا مشاركة فى الحملة الدولية للافراج عنه والتى أثمرت أخيرا، فخرج «مرهون» ليكون بيننا أخيرا حرا طليقا وسوف ندرس فى مجلس التحرير امكانية استضافته فى القاهرة مع أبناء الجيل الثانى من المؤلفين الموسيقين والمغنين الجدد فى البحرين وعلى رأسهم «سلمان زمان» وفرقته التى تجدد فى الموسيقى والغناء الشعبيين بطريقة ملموسة وقريبة الى الجمهور، وذلك حتى نخلق تواصلا حيا فيما بيننا فيتدفق تيار الثقافة الجديدة فى كل الأنهار والقنوات على صعيد وطننا العربى.

دخل مجيد مرهون السجن شابا يحب وطنه والحياة..

وقد خرج الآن «مجيد مرهون» شابا تماما مثلما خرج «نيلسون مانديلا» يفيض حياة واصرارا وقد لعن العالم كله سجانيه وأداتهم بينما تواصل نضال الشعب فى الجنوب الافريقى وصولا لذرى جديدة حيث تتخلق الثقافة الثورية حاملة أنفاس المناضلين وآهاتهم.

إن دروب الحرية مليئة بالآلام والأحزان وقد إكتشف «مرهون» أنها أيضا مليئة بالأنغام وكتب وهو فى السجن وعلى أوراق مهربة، ودون آلات، وقد اختلس اللحظات بعيدا عن عيون العسس والبصاصين والسجانين مقطوعاته الجميلة، وخرجتْ نوستالجيا أى «الحنين» الى العالم حاملة أشواقه وأشواق شعبه للحرية، هامسه بحنينه العارم للحياة والناس، هذا الحنين الذى تغذى عليه وعاش به من قبل ناظم حكمت لسبعة عشر عاما متصلة قضاها فى السجن، وكتب فيها بعض أجمل أشعاره، وحيث تبقى هذه الأشعار كما تبقى موسيقى مجيد مرهون ورسائل نيلسون مانديلا لشعبه نبعا للالهام ينهل منه جميع المناضلين من أجل التحرر والعدالة على امتداد المعمورة.. فى فلسطين كما فى جنوب افريقيا فى البحرين كما فى نيكارجوا، وفى أفغانستان كما فى كوبا، وڤيتنام كما فى السلڤادور. وحيث يتشكل المثل الأعلى للحرية إشتراكيا بالرغم من كل عمليات التشويه والتدمير التى تتعرض لها الاشتراكية، وبالرغم من الهزائم المؤقتة التى تلحق بها، ورغم التغيرات العاصفة التى لايكاد عقل مفرد أن يلاحق حركتها سواء على صعيد العالم أو فى وطنه أو حتى ضمن الطبقة الواحدة التى ينتمى اليها.

وهى الحالة التى يشير اليها مشروع التقرير السياسى الأخير الذى تناقشة الأمانة العامه لحزب التجمع بل وتطرحه للنقاش بين صفوف اليسار والحركة الوطنية بمجملها... اذ يقول: «ولقد ازداد التمايز والتنوع فى صفوف العمال والفلاحين، وجذبت بعضهم أحلام الملكية الخاصة. وانسلخ بذلك من جذوره، وتراجعت الى حد كبير قيم النضال المشترك والعمل الجماعى والأواصر الطبقية لصالح الحلول والأعمال الفردية، وتميزت العمالة فى القطاع الانفتاحى المحلى والأجنبى- وإن ظلت عمالة محدودة العدد.. كما ظهر فلاح جديد فى الأراضى التى تستغل بأسلوب الزراعة كثيفة رأس المال.

ثم يأتى التقرير الى هذه الفقرة البالغة الأهمية: وتراجع الدور المتميز للمثقفين، كما تراجعت الثقافة لحساب الاعلام، وبالرغم من صمود قطاع من المثقفين الثوريين فى مواجهة قيم الانفتاح واغراءاته، أولئك الذين خرجوا من أعماق الشعب وظلوا مخلصين لأصولهم الطبقية، ونجح الرواد منهم فى جذب أجيال جديدة من المثقفين لمواقفهم النضالية، الا أن الدور القيادى للمثقفين فى الثورة الوطنية قد تراجع فى ظل الانفتاح والتحق الكثير منهم بركب الانفتاح والنفط والحكام، وطغى الاعلام على الثقافة والتثقيف وتدهورت الحالة الفكرية للمجتمع، وتغلبت النظرة السلفية على النظر فى الحاضر ناهيك عن المستقبل، وأصابت هذه النظرة المرأة فى الصميم، فتراجعت قضية تحرير المرأة...»

ولايحتاج المراقب الى تأمل طويل ليرى ارتباط مظاهر افقار الثقافة ارتباطا وثيقا بالنمو السرطانى للجماعات السلفية التى تحارب واحدة من معاركها الكبرى فى ميدان اعادة المرأة الى

البيت وفرض الحجاب عليها لتدخل قضية تحريرها من جديد فى دورة أخرى. وتحارب معركتها الأخرى فى ميدانى التعليم والثقافة او تفقرهما وتحد من انطلاقهما.

ويواصل الباحث الأستاذ خليل عبد الكريم فى هذا العدد قراءته لكتاب المستشار محمد سعيد العشماوى عن الخلافة الاسلامية فى اتجاه المسعى ذاته الى الحرية بالدعوة لوضع أسس عقلانية جديدة للنظر فى التراث والعمل على تجديد روح الاسلام، وترقية شأن المسلمين، وهو يرى أن كل نظره للتراث هى طبقيه، ويتفق مع جورج لوكاش فى قوله : انه يستحيل التعرف على الحقيقة الا من وجهة نظر طبقية ، ويساعد خليل عبد الكريم هذا المنحى النقدى للنظر فى تراث الخلافة وممارساتها والذى عالجها به د. العشماوى وقد أزاح الغلالة الرومانسية الوردية عن التاريخ الاسلامى، وكشف عن العمق الاجتماعى الاقتصادى الصراعى على امتداده.

وفى ذات الأرض يحرث «على الألفى» بقراءته الخاطفة والعميقة لبعض الرؤى الابداعية التى إختلفت مع السائد فى زمانها وخرجت على نواميسه. وكيف انها انطوت جميعا على ذلك القلق المبدع الذى يتضمنه دائما وأبدا سؤال الحرية.. وهو يدعو المفكرين فى الزمن الآتى للنهوض بدورهم.. لقيادة الأمة فى اتجاه الحرية الحقه.

«أن تأثيرات البنية العليا تتم من خلال الرواد أو الطفرات من البشر، وهم العناصر المصابة بالحيرة والقلق، ولاتنسجم تماما مع البناء التحتى ،ولا مع البنية العليا الفكرية للمجتمع.. ان هؤلاء هم الواعدون والمبشرون بالتغيير ، ان هؤلاء هم المسؤولون عن الثورات الانسانية، والتحولات، والأخذ بيد الجماعة الانسانية الى الأمام.. وفى اتجاه الحرية.»

إنها الحرية التى كان العدوان عليها دائما كما يعلمنا التاريخ إيذانا بموت وتكلس المجتمع وفقر ثقافته وغربه روحه. بل وهزيمته أمام الأعداء الخارجين. إن أبا حامد الغزالى ومجتمعه الميت الذى حاور الجمال والحرية قد «رفض الصور والزخارف والنقوش، ووقف ضد تطور الفنون» كما يوضح ذلك على الألفى، وكان أن دب الوهن فى هذا المجتمع، وتصدره صناع الهزيمة من كل لون وأصبح الوطن فريسة سهلة لاحتلال الأجنبى وعربدته.

وحيث يكتفى مثل هؤلاء المثقفين- الموتى بالفرجه بل وربما يعبرون عن راحة مابسبب الهزيمة- التى تصبح طبقا لمنطقهم- الهزيل عقوبة آلهية للخروج عن مايرون أنه شرع الله،وهو ماعبر عنه أحد المفكرين السلفيين الشائعين الداعين للعودة الى الماضى اذ قال أنه صلى لله لدى هزيمة مصر سنة ١٩٦٧ لان الالحاد- فى رأيه- اندحر

أما «ابو حامد الغزالى» الذى يقوم دعاه الزحف الى الماضى باحياء تراثه الآن فانه هو نفسه كان قد عاش اثنتى عشرة عاما كاملة بعد سقوط القدس فى يد الصليبيين دون ان يكتب كلمة واحدة عن المدينة العربية السليبة أو يدعو المسلمين لتحريرها.

وعلى العكس من عملية احياء كل ماهو سلبى فى تراثنا كما تفعل الجماعات الرجعية تشهد

الفنون والآداب الجديدة ازدهارا موضوعة سقوط الأب بكل مايحمله هذا السقوط من دلالات ومن إرهاصات تحرر وأسئلة جريئة وجديدة.

ويكشف أحمد يوسف بعمق، وبمقدرة على التحليل الانتقادى كيف تتحول رحلة صبى فى الحياة فقد أباه ليصبح اقترابه من النضج موازيا للرحلة المتعثرة للوطن نحو تحقيق الفكرة القومية فى فيلم المخرج السورى محمد ملص «أحلام مدينة» وهو يقارن فى دراسته بينه وبين فيلم «يوم مر.. يوم حلو» للمخرج المصرى خيرى بشارة.

يفسر محمد ملص الضرورة فى شكل ظروف إجتماعية وسياسية قاهرة تصنع البشر وتسيرهم، لكنه يعالج هذه الضرورة جدليا. فيكون بوسعه أن يلمح إشارات هنا وهناك لتدخل البشر فى صنعها، هؤلاء الذين يستطيعون رغم كل شئ وحتى فى لامبالاتهم وصمتهم أن يصنعوا التاريخ وهو مايقوله عنه «ابراهيم داود»

«وغدت ذراع الصمت

قادرة على قلب النظام»

«هذا بينما تلوح الضرورة الاجتماعية عند خيرى بشارة كانها قدرية طبيعية أقرب للحتميات البيولوجية اذ يسير التاريخ بدون البشر الذين يتفرجون عليه ساكنين مدفوعين بما يشابه الغرائز البدائية «يصرخون ويتشاجرون ويتقاتلون دون أن يعيشوا على الشاشة لحظة واحدة من التأمل أو الصراع الداخلى.. «كما يكتب أحمد يوسف ان الناقد يوضح لنا تلك التخوم الدقيقة بين الفن الواقعى الذى ينطوى على حرية داخلية تتمثل فى الحركة الدائبة، وبين فن الوقائع الذى يرى على السطح ذلك التكرار الرتيب حيث لاتتجدد العلاقات وانما تعيد انتاج نفسها ميكانيكيا فلا ينفتح أى أفق للتغيير..

ويدعونا الدكتور شكرى عياد لدراسة منهجية للوظيفة الاجتماعية للكاتب الذى تحد الوظيفة من قدراته الابداعية وتعطلها..أى تقيد حريته، ولعل هذا الموضوع سيكون أحد همومنا الرئيسية لدى طرح ورقة العمل بانشاء رابطة الكتاب الديمقراطيين..

أما ابراهيم داود بطاقته الشعورية المرهفة فيبنى من التفاصيل العابرة فى الحياة اليومية -كما فعل دائما -معادلا إيقاعيا جديدا للخيبات القومية والاجتماعية بدءا من هذا الوجود الثقيل للغربة، والانتظار الطويل الذى يظل يحمل فى كل لحظة شعرية جنبا الى جنب الحس المأساوى العالى بجرح الوطن الدبيب البطئ لوعى مضاد الى اللحظة الشعرية الأخرى التى تنبثق فى المستقبل حلما وفرحا وتتوهج شذرات من ايقاعاتها المرحة فى اللفتات الخاطفة التى سرعان ماتتسرب فى رمال الفقد..

نقول لأنفسنا لعل هذه الكأس قد تكون هى الكأس الأخيرة لمرارة الخيبات جميعا.. ولكننا

نجدها فى كل مرة مترعة ومع كل قراءة جديدة تفيض العذوبة بلسع المرارة:

علقنا مشاغلنا على وتر تقطع فى «بلادى»
أقمنا فى فضاء اللغو...
عدنا الى اللعب القديمة
أو قرأنا من قصار الذكريات طويلها
رحنا نكسّر بالمعاول ثلج آخر خيبة
ونرش ماء الورد فوق الفاتحين لتوهم
ونحط صبارا على أسمائنا!!

أن اختيار الشاعر لضمير الجمع فى هذا المقطع هو اعلانه الصريح أن ما من أحد برئ لاهؤلاء الذين قطعوا وتر النشيد القومى ليحمل إيقاع الهزيمة، ولا الذين غرقوا فى الثرثرة النظرية، ولا التراثيون أصحاب العودة للماضى الجميل واللعب القديمة...

مامن أحد برئ..

ومع ذلك فان النقد هو فى كل مرة بداية لتملك من نوع جديد، بداية لمعرفة ملؤها الألم تفتح نافذة على الحرية.

أما تراث القهر الطويل القديم فى قصة محمد عبد الواحد أبو قمر «هذه المره» حيث كان البطل حارسا للبحر فى البداية دون أن يعرف العوم فان تفاعلاته تنتج فى آخر القصة لحظة احتجاج لايهم كثيرا إن كانت حقيقية أو متخيلة « واصبعى يفصل الآن بينى وبينهم، يتمدد ، كانوا يتضاءلون وكنت أسمع من يقول بداخلى «لا »، وكانت قبضتى قد تكورت تماما وقلت

«سأختار أنا هذه المرة»

انه أيضا اختيار أولى لحرية داخلية ما أن تبدأ بأول النشيد الا ويفيض بها آخره فتتعدد الايقاعات والأنغام والآلات حيث ينفتح المجهول على معلوم تتسع رقعته.. وتكون حرية نتمنى أن تصل للقلوب قبل العقول لنحتمى جميعا من الخيبات الكبرى بالفكر والأدب الثوريين المتجددين أبدا.

الكاتب موظفاً

د. شكرى عياد

وضع الكاتب فى المجتمع يجب أن يكون هماً من هموم النقد. فما دامت أشكال الأدب وموضوعاته فى تغير مستمر فيجب أن يفهم الناقد دلالة هذا التغير. ومادامت الحياة وحدة متكاملة فأقرب الفروض أن التغير فى جانب منها يستجيب لتغيرات موازية فى الجوانب الأخرى. وأهم هذه المتغيرات هو الحياة الاجتماعية. وبما أن الحياة الاجتماعية تقوم على تقسيم العمل، والكتابة- من الوجهة الاجتماعية- عمل كسائر الأعمال، فمعرفة العلاقة بين هذا العمل وسائر الأعمال- أى الوظيفة الاجتماعية للكاتب- ضرورية لفهم ما ينتجه الكاتب، وملاحظة التغيرات الاجتماعية- ولاسيما تلك التى تتعلق بوظيفة الكاتب- مفتاح مهم لفهم التغيرات فى أشكال الأدب وموضوعاته.

غير أن ثمة خصوصية فى وظيفة الكتابة- راجعة الى طبيعة الأدب نفسه- تجعل علاقة الكاتب بمجتمعه مختلفة عن علاقة أى منهج آخر، بحيث يستحيل فى النهاية أن يكون الكاتب «موظفا» وان كانت له وظيفة اجتماعية. وينبغى أن نشير هنا، بين قوسين، الى أننا نستعمل «الكتابة» بحيث تشمل الشعر أيضا، أى أننا نقصد بها كل انتاج أدبى. واذا كانت كلمة «الكتابة» قد غلبت على كل انتاج أدبى فى العصور الحديثة، كما غلبت كلمة «الشعر» على هذا النوع من الانتاج ولو لم يكن منظوما فى العصور القديمة، فان هذا أيضا ضرب من التغير الذى أشرنا اليه فى الأشكال والموضوعات، والذى ينبغى إرجاعه الى أسباب اجتماعية، وإن كانت طبيعة الأدب واحدة فى جميع العصور، وهى التى تجعل العلاقة بين منتج الأدب ومتلقيه- أى المجتمع بصفة عامة- علاقة متوترة وأن اختلفت درجة هذا التوتر بحسب اختلاف شخصيات

الشعراء- أو الكتاب- وظروف حياتهم.

كان للشاعر الجاهلي وظيفة مهمة في مجتمع القبيلة، ولكنه لم يكن «موظفا» عند شيخ القبيلة ولا عند مجلس القبيلة. كان - كما يقال دائما في كتب تاريخ الأدب- لسان القبيلة المحامي عن أحسابها، والمسلط على أعدائها ولكنه- حتى في ذلك العصر الذي توثقت فيه صلة الشاعر بالنظام الاجتماعي- لم يكن دائما على وفاق مع قبيلة. لندع جانبا ذلك الفريق من الشعراء الذين تمردوا على قبائلهم ،و أعلنوها حربا صريحة على النظام الاجتماعي- الى درجة كراهية البشر أحيانا- وهم الشعراء الصعاليك كما علمت، ويقال ننظر الى الشعراء الكبار المقدمين شعراء المعلقات السبع. استبعد معلقتي عمرو بن كلثوم والحارث بن حمزة- ولايكاد يعرف لهما غير هاتين المعلقتين، وقد قيلتا في خصومة قبلية ومتشعبة، فهما ضرب من الحرب الكلامية أو حرب الدعاية التي لابد للشاعر فيها من أن يتبنى موقف جماعته دون تردد، ولن تجد بعد ذلك الا معلقه واحدة، وشاعراً واحدا تمثل قيم قبيلته باخلاص تام، وهو لبيد بن ربيعه العامري، والأربعة الباقون وقفوا من قبائلهم- وأحيانا من قبائل عدنان وقحطان جميعا- موقف الناقد أو موقف المخاصم: زهير بن ابي سلمي، الوقور الحريص«المتجنس» الذي يعيش في كنف أخواله، يدعو الى السلم في أثناء الحرب الضروس بين عبس وذبيان. طرفة بن العبد البكري يترك قبيلته مغاضبا وينزل أحيانا بقبائل معادية، لأنه يحلم بوحدة العرب. امرؤ القيس الكندي، يحلم بوحدة العرب أيضا، ولكن على قاعدة أرستقراطية من ملك كندة، ولذلك يمضي سنوات نضجه الأخيرة متنقلا بين القبائل، يمدح بعضهم أحيانا ويهجو بعضهم أحيانا، ويتغنى دائما بحلمه الكبير. وأخيرا عنترة بن زبيبة أولا، وابن شداد بعد لأي في قصته المشهورة.

وعندما تغير شكل المجتمع العربي وصارت قيادة الحركية الفكرية الى الكتاب، ظهر الكاتب الموظف- عبد الحميد بن يحيي وابن المقفع وسهل ابن هارون- على راس سلسلة طويلة من كتاب الدواوين.لكن الأدب يأبى الا أن يتمرد على قيود الوظيفة. كان أمام النا شئ في فن الأدب طريقان: طريق الكتابه الديوانة ويمكن أن تصل به الى الوزارة مثل محمد بن عبد الملك الزيات والحسن بن وهب ثم ابن العبد والقاضي الفاضل وكثيرين أقل شهره، وطريق الكتابه فقط ولن يؤدي به الى شئ ولن يجد بدأ من أن يستظل برعاية راع أو رعاة ممن يميلون الى الادب وأهله، كما استظل الجاحظ بمحمد بن عبد الملك الزيات وأحمد بن أبي داود وكما استظل الوهراني بالقاضي الفاضل، أو يعمل نساخا كما عمل ابو حيان التوحيدي.

وقصة حياة الجاحظ بالغة الدلالة على صعوبة هذا الخيار. فقد روى أنه غادر البصرة التي نشأ وتعلم بها الى حاضرة الخلافة بغداد، وأنه عمل في ديوان الانشاء مدة قليلة رغم البعض أنها لم تتجاوز بضعة أيام. ولكنه لم يطق حياة الوظيفة (كما فر عبد الله النديم والعقاد بعده من مكتب التلغراف) وآثر أن ينقطع للأدب.

ولكن الذي يقرأ رسائل الجاحظ- مثل رسالته عن فضائل جند الخلافة ورسالته عن العثمانية- يجزم بأنه اشتغل بالكتابه السياسية فترة من حياته على الأقل. وأروع ماكتبه- في ابن عبد الملك الزيات أو أحمد بن أبي دواد- يعاتبه فيها عتاباً تتقطع له نياط القلوب، فقد وقف نفسه على

خدمته، حتى أنكر ذاته، وحرم نفسه من الأهل والولد، ثم لم يلق من ذلك الراعى الا الاهمال الشنيع.

إخال أن الجاحظ بعد ان كتب هذه الرسالة ندم على مافرط فى حق الأدب الصحيح ، وانقطع فى داره ليؤلف كتبه الكبرى: البخلاء والحيوان، والبيان والتبين، غير معتمد فى كسب قوته الاعلى ما يدفعه إليه الوراقون الذين يرتزقون- بدورهم- من استنساخ كتبه.

فالأدب والوظيفة عدوان. لا لأن الأديب إنسان بوهيمى بطبيعته فهذه فكرة ساذجة وخاطئة فى معظم الأحيان (قلما تتفق البوهيمية مع الانتاج)، ولكن لأن الوظيفة الاجتماعية للأديب لاتتفق مع الوظيفة الاجتماعية للموظف. الموظف ترس فى الة، يفكر فى حدود النظم الادارية، يتلقى الأوامر ويصدر الأوامر، وسواء اكان كبيرا أم صغيرا فهو يتقبل الأوضاع القائمة ويعمل على استمرارها، واذا بدل شيئا او عدلة ففى الحدود التى تجعل الأضاع القائمة أكثر أنتظاما، أو أقرب نفعا، أو أكثر اتفاقا مع العدالة وهو على كل حال مقيد «بصلاحياته»، لايجوز له أن يتعداها فيتدخل فى «صلاحيات» موظف آخر، لأنه إن فعل اختل نظام الادارة، وانعدمت المسئوليه. ووظيفة الكاتب الاجتماعية الايسلم بما هو قائم، أن ينظر الى العادات والنظم والأعراف بعينى إنسان غريب، كأنه هبط لتوه من كوكب آخر، وصلاحياته، ليست لها حدود، لأنه مشغول بالناس: أحلامهم وواقعهم، آمالهم ومتاعبهم، همومهم اليومية وحيرتهم العميقة. وهو لا يقدم حلولا لهذه الأشياء لأن وظيفته الحقيقة هى «فهمها» باتم معانى الفهم، فهمها بعقله ووجدانه معا، فهمها فى كل علاقاتها المتشابكة. والذى يفهم شيئا من الأشياء بهذه الطريقة، يستحيل عليه أن يجد له حلا!

لتوفيق الحكيم كتاب صغير جميل عنوانه «من ذكريات الفن والقضاء». أذكر من فصولة فصلا عن مومس مثلت أمام المحكمة، ووكيل النيابة الفنان يبذل جهد المستميت لينتشل نفسه من تأملاته حول هذه المرأة ليواجهها بالتهمة.

الكاتب لايمكنه أن يكون موظفا، ولكن كيف يعيش؟

هذا هو الهم اليومى للكاتب المعاصر، الذى يعيش هموم الناس!

وثيقة

الدين لله والوطن للجميع

الى كل مواطن ومواطنة فى مصر:

المصريون الموقعون على هذا البيان من كتاب وفنانين ومفكرين ومثقفين وأساتذة جامعات وقيادات فى المجتمع، وقد روعتهم أحداث الفتنة الطائفية الأخيرة، وأثارت خشيتهم لأول مرة التاريخ المصرى الحديث على تراث مصرى عريق وأصيل، صاغه نضال أجيال متعاقبة، يؤكدون أن هذه الأحداث ليست سوى إفراز لمناخ فكرى واجتماعى وإعلامى انتشرت فيه ممارسات جماعات سياسية متطرفة، تتخذ من الدين شعارا لأهدافها فى تمزيق الوطن، وتقليص ما تحقق له من إنجاز حضارى ووطنى وفكرى، وتراجع فيه احترام نصوص الدستور بكل ما يمثله من حرية فكر واعتقاد، وبكل ما تحفل به نصوصه من تجريم للتفرقة على أساس الدين أو الفكر أو المعتقد.

إن مواجهة الفتنة الطائفية لن تكون أبدا برد الفعل المؤقت والمباشر والسريع الذى يشتعل مع اشتعالها، ويخمد الى أمد يقصر أو يطول، وأنما يتطلب الأمر خطة قومية تسهم فيها كل القوى الوطنية بهدف استعادة الذات المصرى العظيم للوحدة الوطنية فى كل مجالات الحياة فكريا وسياسيا وتعليميا وإعلاميا.

فليكن الدين لله، والوطن للجميع.. ولتبقى مصر دائما شعبا واحدا متحدا.

اللجنة المصرية للوحدة الوطنية

تقدم «أدب ونقد» في الصفحات القادمة، ملفا خاصا عن الأدب التركى الحديث، من خلال علمين بارزين من أعلام هذا الأدب، هما الشاعر ناظم حكمت والراوئى عزيز نيسين، اللذين تجمعهما (على اختلاف الشكل الأدبى والجيل) الملامح المشتركة العديدة. فقد كان كل من الشاعر والروائى منتميا: بروحه وفكره وممارسته، إلى الفكر التقدمى، الاشتراكى العلمى، الذى يسعى إلى عالم أكثر عدالة وكرامة وحرية، وقد وقف كلاهما فنه من أجل هزيمة القبح والاضطهاد والقهر عن الشعوب وعن المضطهدين والمقهورين من أبناء شعبهما والبشر كافة.

نقدم هذا الملف، تحيه للكاتبين العظيمين، ولكى تتعرف الأجيال الجديدة من القراء الأعزاء على نموذجين باهرين من نماذج الأدب الانسانى والتقدمى الرفيع.

فى يوليو ١٩٥٠ (أى مثل هذا الشهر منذ أربعين عاما) أفرجت السلطات التركية عن الشاعر العظيم ناظم حكمت، بعد ثلاثة عشر عاما من السجن، على إثر حملة عالمية مدوية، ومنذ سبعة وعشرين عاما (١٩٦٣) رحل ناظم حكمت. أما عزيز نيسين، الذى تعدى الخامسة والسبعين، فمازال ينتج ويبدع. وننشر له، هنا، قصة مترجمة. ويقيم نيسين من دخل كتبه ورواياته مؤسسه اجتماعية لرعاية وتربية الأطفال والنشىء. وستعرف من الحوار مع نيسين أن العلمين البارزين متواصلان.

- روح واحدة وقضية واحدة حينما يعلن نيسين أن أحرار العالم أجمع مطالبون بالتضافر مع مثقفى تركيا الديمقراطيين، من أجل أن يلعن قرار اسقاط الجنسية التركية عن شاعر تركيا الأشهر ناظم حكمت الذى اقترفته السلطات التركية بحق الشاعر، بعد الافراج عنه، ورحيله الى الاتحاد السوفيتى..

«أدب ونقد»

ناظم حكمت:

أشعار تسهر على الانسان

جابر المعايرجي

كتب ناظم حكمت ذات مرة مقدمة لأحد دواوينه- ونادراً ما كان يفعل ذلك يقول فيها «أنا شاعر تركي عادي!!» هكذا كان يرى نفسه، ولم يكن ذلك تواضعاً، ولكنه «ناظم حكمت».

كان جده لأمه «ناظم باشا» شاعراً كما كانت أمه قارئة ممتازه للشعر الفرنسي. سافر إلى الاتحاد السوفيتي عام ١٩٢١، حيث درس في «جامعة شعوب الشرق» وهناك قرأ «مايا كوفسكي» وغيره من الشعراء الروس. واهتدى بعد محاولات متعددة إلى دربه الفريد فتدفقت أشعاره كالجدول الصافي الذي يروي ماؤه الزهور الجميلة العنيدة النابته في تجاعيد الصخور التي تجثم فوق شاطئيه. لقد نذر نفسه لقضية المقهورين لافي تركيا فقط ولكن في العالم أجمع، وكان يبشر بالانسان الجديد في عالم تسوده الحرية وترفرف في سمائه حمامات السلام البيضاء وكانت أشعاره معجزة في بساطتها.. باترة كسيف الحقيقة.. جياشه كندى الفجر الجديد.

وفي عام ١٩٢٩ عاد إلى تركيا حيث نشر ديوانه «٨٣٥ سطراً» متضمناً قصائده التي كتبها أثناء وجوده في الاتحاد السوفيتي. وقد آثار الديوان ضجة واسعة في شكله ومضمونه، كان يدافع عن قضية الثورة بأسلوب جديد في تركيب ووزن القصيدة. ثم تناولت أعماله «ملحمة جيوكندا، رسائل إلى تارنتابايو، الشيخ بدر الدين، الثلج يسقط، في الظلام،

وبحلول عام ٣٨ كان صبر السلطات التركية الحاكمة قد فرغ فألقت القبض عليه، وجرت محاكمته سراً ودون محام، وصدر الحكم على «ناظم حكمت» لمدة ٣٥ عاماً. ولما كان الدستور التركي قد نصّ على أن أقصى عقوبة يحكم بها هي ٣٠ عاماً. فقد اضطرت المحكمة الموقرة احتراماً للدستور وتبجيلاً للقانون إلى تخفيض الحكم إلى ثمانية وعشرين عاماً وأربعة أشهر!!

لطالما حذره أصدقاوه وذكروه «بكرم» الذى احترق من فرط عشقه كما تحكى الاسطورة التركية. وكان رده قصيدته الخالدة «ثقيل هوالهواء كالرصاص» والتى تتضمن تلك الأبيات الرائعة الشهيرة:

إن لم أحترق أنا..

وتحترق أنت..

ونحترق جميعاً..

كيف يخرج من الظلمات نور؟

الخيام: شاعر بلشفى

لقد تآلف «ناظم حكمت» مع أدواته التى استخدمها باقتدارملهم. كانت «أيدولوجيته» تنساب فى عروق كلماته مثلما تنساب فى دمائه. وكان هو وشعره قرباناً على مذبح الإنسان والثورة. فهو الذى يقول «ومنذ الساعة التى أصبحت فيها شيوعياً فإن ما انتظرته من الفنون الجميلة، وما طالبتها به هو.. خدمة الشعب، ودفع هذا الشعب نحو أيام أكثر جمالاً»

وسنجد فى أشعاره فى أوائل العشرينات تمجيداً للمجتمع الجديد الذى ولد فى أكتوبر ١٩١٧، ففى قصيدته بمناسبة الذكرى الخامسة لقيام الثورة يقول:

لم تمرّ السنوات الخمس دون مصاعب
وما أكثر ماتحدثت أفواه الأعداء القذرة..
فى وجوهنا..

عن الجوع
الذى كان يبقر بطوننا مثل الخازوق
وعن معاركنا الدامية
وعن الأمور الجديدة التى أخطأنا معها فى الحساب
ولكن كل ألم وعذاب
وكل خطأ فى الحساب
حولنا « أديسونات» فى التقنية!

وفى قصيدة «الكومسومول»:

غرسنا الراية الحمراء فى محور الكرة..
على أبرز نقطة من المحور الذى يخترق القطب!!
جيش البروليتاريا..
مجهزاً بالمطارق الطويلة الثقيلة
ملوحاً بالمناجل ذات الشفرات اللامعة فى الشمس مثل البروق..

وفى مقدمة لقصيدة «الكرملين» للشاعر «لحودى»:

نحن الآن بحاجة إلى شاعر
يستطيع أن يرسم لعيوننا ألوان طبقتنا
وقد فاحت منها روائح الدم وعرق الجباه!!
أنت يامن كتبت «الكرملين»
أنت أيها «الخيام» الشيوعى
أنت أول شاعر بلشفى
.. باللغة الفارسية..»

وعندما قامت الرجعية التركية بالتعاون مع الامبرياليين الإنجليز بقتل قادة الحزب الشيوعى التركى الذين جاءوا ليساهموا فى حرب التحرير الشعبية. وقد تم اغتيالهم فى السفينة التى ابحرت بهم من «طرابزون» على البحر الأسود. كتب قصيدته «إلى شهدائنا الخمسة عشر» ثم قصيدته «الثامن والعشرون من كانون الثانى» والذى يقول فيها:

يبحر زورق لجارى من طرابزون..
السا..حل.. مز.. د... حم!
يرجمون الزورق..
ها قد بدأ المشهد الأخير
البورجوازية امتطت كتفى كمال
وكمال فوق كتفى القائد..
والقائد تسلل إلى جيب الشيخ المرابى..
هاو.. عاو.. عاو.. تاو..
لاتنس يارفيق..
كلما عملت البورجوازية على خداعنا..

دأبت على النباح!!
أفتش عن روما

ثم تتوالى قصائده: البيت ذو الأعمدة البيضاء فى موسكو، وفاة معلمنا، الثقافة، أغنية شاربى الشمس، مفهوم الفن، باتجاه النفط، ساكو وفانزتى.

وفى عام ١٩٣٥ نشر قصيدته الملحمية «رسائل إلى تارنتابابو» فى ثلاثة عشر رسالة كتبها الفتى الزنجى الذى قدم إلى إيطاليا لدراسة الرسم إلى زوجتة تارنتابابو»، والذى قبض عليه الفاشيست وحكم عليه بالإعدام. ومن أشهر قصائد هذه الملحمة قصيدة «أفتش عن روما فى روما»، وهى أبيات باترة وواعية وبسيطة مزقت الأقنعة السوداء التى يتخفى وراءها النظام الفاشى فى إيطاليا، والذى يشبهه بفأس سوداء ذات حدين تقطع كل يوم رأس إنسان، وهى تستند إلى المؤسسات الاحتكارية القابعة فى الأبنية المشيده بالاسمنت المسلح.

ولكنه يبشر بالفجر الجديد رامزاً إلى «سبارتاكوس» الذى رآه يتجول فى ضواحى روما.

وقد قدمت هذه القصيدة كوثيقة إدانة ضد الشاعر أثناء محاكمته عام ١٩٣٦. كما كانت ملحمة «الشيخ بدر الدين» هى آخر أعماله التى نشرت فى تركيا قبل اعتقاله.

الحبس الانفرادى

كانت سنوات سجنه من أخصب سنوات إنتاجه، لقد تآلف مع عالمه الجديد بكل قوانيته الجائرة، ولم يستسلم إلى سادية الزنزانة ذات الجدران الرمادية، والتى- كما يقول- لن تجرؤ نافذتها ذات القضبان الحديدية الصدئة على منعه من رؤية أبعد نجم فى السماء!!

ذلك لأن القضية «ليست قضية سجنك، بل هى قضية عدم استسلامك»

وفى أيام سجنه الأولى كتب إلى زوجته: إنه لايعرف شيئاً عن هؤلاء الذين يشاركونه السجن.. فهو وحده بعيد عنهم، وهم جميعهم بعيدون عنه، وهو ممنوع من الكلام مع أحد. لذلك فهو يتكلم إلى نفسه ويجد أن ثرثرته تافهة فيتحول إلى الغناء بصوته الخش الخالى من الطرب حتى يتمزق قلبه!!

ولم يمض وقت طويل حتى جعل من السجن مركز حركة وإبداع وعمل نشط. كان نفاذه الساحر الحزين كما يقول «سارتر» وصموده وحبه للحياة قد حول السجانين والسجناء إلى أصدقاء له.

لقد علمهم الغناء الجماعى وجعلهم يكتشفون أنفسهم من خلال غنائهم، فعرف البعض أن فى مقدورهم أن يرسموا وأن يشكلوا التماثيل، لقدعلمهم الرسم والنحت كما علمهم، الغناء كما كتب عشرات القصائد والرسائل، ومن أعماق سجن «بروصة» خرجت إلى العالم أشعار «ناظم حكمت» دافقة حارة فى كبرياء المناضل واعتزاز الثورى، رقيقة جياشة وصافية كنسمات الفجر، مقاتلة كجيش لا يعرف الهزيمة. لقد كان يكتب القصيدة وسرعان ما تطير إلى كل أنحاء تركيا وتتخطى حدودها، حتى خصص له «أرجون» مكاناً بارزاً فى مجلة «ليتراتير فرانسيز».

وكان الموت يشاركه الزنزانه.. كان شبحه لايفارقه، ولكنه يكتب:

إذا بقيت سالماً سأكتب على الجدران
وفوق الأرصفة.. وفى الميادين..
أشعارى..
وسأعزف على الكمان لمن يبقون فى المعركة الأخيرة!!

وفى مجموعة رسائل وقصائد التى كتبها بعد مرور أكثر من خمس سنوات على سجنه، يكتب إليها:

مازلنا أحياء
لم يقدر لنا بعد أن نموت..
إذن فواجبنا أن نعلم الناس النضال
من أجلهم ومن أجل الاخرين..
وحبٌ كل يوم أكثر!!

وأى تمجيد للحياة وللإنسان عندما يكتب تلك الإبيات التى تقرؤها فيجيش وجدانك حباً وأملاً ورغبة فى الحياة، والتى سوف تغنيها الإنسانية طالما كان هناك نجم يضىء وقلب يخفق:

إن أجمل البحار هو الذى لم نعبره بعد..
وأجمل الأطفال، أولئك الذين لم يكبروا بعد..
وأجمل الأيام.. لم يأت بعد!!
وأجمل الكلمات تلك التى لم أقلها لك بعد!!

وبعد عشرة سنوات من السجن مرض قلبه، فكتب قصيدته «ذبحة صدرية»:

إذا كان نصف قلبى هنا أيها الطبيب
فإن نصفه الأخر.. هناك
مع الجيش الذى يتقدم نحو النهر الأصفر..
وعند الفجر.. أيها الطبيب[1]
يعدم قلبى رمياً بالرصاص فى اليونان
وفى آخر اليل.. عندما تبتعد آخر الخطوات
يذهب قلبى أيها الطبيب..

إلى بيت قديم فى استنبول..
لقد مضت عشر سنوات..
وأنا لاأملك ما أقدمه لشعبى غير تفاحه حمراء..
هى قلبى!..
من أجل ذلك، وليس بسبب السجن..
ولاتصلب الشرايين.. تنتابنى الذبحة الصدرية»..

لقد احتوى «ناظم حكمت» قلب العالم فى قلبه المريض، فخرجت أشعاره من زنزانته تقاتل فى أسبانيا مع أحرارها ضد الفاشيست، وكان حزنه فاجعاً لموت «لوركا». وتذهب أشعاره إلى اليونان حيث المعتقل الرهيب الذى يحقن فيه المناضلون بجراثيم الأمراض الخبيثة بجزيرة «ماركروينزرس» والذى كان الشاعر اليونانى المناضل «منلاوس» معتقلا فيه. وفى عام ٥٦ عندما هاجم الاستعماريون «بور سعيد» ألهمه دفاع شعبها عن مدينتهم العزيزة الباسلة قصيدة من أجمل قصائده عن «منصور» «ماسح الأحذية الذى لم يتعد العاشرة. وقد اخترت ترجمة الشاعر «محمد

البخارى» لتلك القصيدة:
كان منصور نحيلاً أسمر..
كنواة البلح..
ساحر الصوت يغنى دائما دون انقطاع..
كصلاة فى فمه.. ياليل ياعين..
أشعلوا النيران تدمر بور سعيد
مات منصورا
رأيت اليوم وجهه فى صحيفة..
وسط الموتى..
صغيراً مستدق الصغر..
كنواة البلح!!

أشعاره تسهر عليكم

لم يعد ضمير الأحرار قادراً على الاستمرار فى جريمة الصمت. وكان أن ارتفعت صيحات الفنانين والكتاب والعلماء والساسة فى كل العالم تطالب بالافراج عن «ناظم حكمت» الذى مضى عليه فى سجنه ثلاثة عشر عاماً، وتكونت «لجنة تحرير ناظم حكمت» وضمت: اتحاد كتاب فرنسا، وجمعية الحقوقيين الديمقراطيين، واتحاد الشباب التركى التقدمى، والعديد من الشخصيات البارزة ذات الثقل العالمى.

وكان أن جمعت عشرات الألوف من التوقيعات، وأرسلت آلاف البرقيات، وعقدت مئات الاجتماعات، والندوات. ولم يصمد الجلادون طويلاً أمام غضبة الرأى العام العالمى، فصدر قرار الإفراج عنه فى يوليو ١٩٥٠، وفى هذا اليوم لم تقفز أشعارة فوق الأسوار العالية الشائكة بل خرجت من باب «سجن بروصه» ولم تكن وحدها هذه المرة.

ولم ينعم بالأستقرار فى البيت الخشبى القديم فى «ستنبول»إذ سرعان مابدأ التآمر والتدبير لاعتقاله من جديد. فاختار الاتحاد السوفيتى وطناً ثانياً. وفى مارس عام ١٩٦٣ رحل «ناظم حكمت» وبكته الشعوب واختصته بذلك الحزن النبيل الذى لاتمنحه إلا لأبنائها الأوفياء، وافتقده المقهورين فى كل مكان، واختنق بالعبرات قلب الحرية عندما كان جسده الذى أوهنه السجن والمرض والكفاح ينزل إلى القبر، وكتب «سارتر»:

كان مريضاً ولكن حبه للحياة وإرادته الصامدة أذهلتنى.

أما أنا فقد أذهلنى نفاذه الساحر الحزين. لقد أفلت من الموت ولكنه لم يفعل مافعله الكثيرون فظل فى حركة دائبة إلى آخر يوم. كان يعرف أن شيئاً لم ينته بعد، وأن عليه أن يناضل ضد أخطاء الأصدقاء. لقد كان يناضل من أجل السلام وضد الإمبريالية والفاشية، وهو فى ذات الوقت كان يحذر أصدقاءه- فى مسرحية له عرضت بموسكو- من أخطار البيروقراطية!!

لقد كان بيننا نموذجاً لما يجب أن يكون عليه الإنسان، وكان الموت نومه الأول والأخير، ولكن أعمال الرجل الذى كان دائما ساهراً تأخذ مكانه وتسهر عليكم بعده!!» أفتش عن القاهرة فى القاهرة: فى المكتبات، وحيث تفترش الكتب أرصفة الشوارع تشاهد عذاب القبر. والجحيم، تفسير الأحلام، المرأة والسعادة، لولاكى، شاريهان.

هذا ما يقرؤه الناس- إذا قرأوا- فى هذا الزمن السعيد، وحين يتطلعون إلى السماء فلكى يشاهد «النجم الساطع». وهكذا عرفت لماذا كنت «تفتش عن روما فى روما» فنحن أيضاً نفتش «عن القاهرة فى القاهرة»!!

أتكلم عن المسكوت عنه

حوار مع الكتاب التركى: عزيز نيسين

اجرى اللقاء اليكسى يروفتشينكوف، ونشرته المجلة الأدبية السوفييتية «الليتراتونياغازيتا»، وننقله مترجما عن مجلة «الحقيقة» التى يصدرها الحزب الشيوعى الأردنى (اكتوبر ١٩٨٨).

يقولون اليوم فى تركيا: **«إن كل مانفكر به، وكل مايقلقنا، ولكننا جميعا نصمت عنه.. يتكلم عنه عزيز نيسين»**. وبالفعل، فقد بلغت نتاجات نيسين شأنا بعيدا فى التأثير على الحياة هناك، وليس نادرا أن تسمع الناس وهم يستعيدون اقواله فى الشوارع. ذلك تكريم رفيع للكاتب، ولكن عزيز نيسين يعتز بلقب خوجه نصر الدين الذى يطلقه عليه الناس، ولقب نصر الدين- القرن العشرين الذى يطلقه عليه نقاده والمقرظون له على السواء.

سألته: كيف يود نيسين- نصر الدين ولوج عالم القرن الحادى و العشرين، هل من وصية يتركها للاجيال القادمة؟!

نيسين: ادر المسجل-، سأجيب على اسئلتك كلها. ومنها سؤالك «اللائق» عن وصيتى، التى كتبتها بالمناسبة، وهى ليست واحدة مع اننى لا احسب نفسى من المسنين رغم اعوامى الاثنين

والسبعين.

اريد دخول الالف سنة الجديد حيا ، على قدمى، ولااريد أن يدخل اسمى فقط القرن الواحد والعشرين، وإنما بنفسى، أود أن أفكر بروحية الزمن الجديد والقيام بما هو مثمر. وبالطبع لقاء القرن القادم بالمزاح والنكات إذا أمكن ذلك.

سئل خوجة نصر الدين: «متى تقوم القيامة؟» فسأل بدوره «ايهما الكبرى- أم الصغرى-؟» واحتار الناس متسائلين: «ماذا تعنى بالكبرى أو الصغرى» فأجاب نصر الدين: «الصغرى عندما تموت زوجى الحبيبة، والكبرى عندما اموت أنا».

– اذن هكذا- يتابع عزيز نيسين، على تخوم هذين القرنين، لا أريد أية قيامة لاصغرى ولا كبرى.

إن أجمل شىء فى حياتى هو الحياة ذاتها، هو أننى لا أزال افيض بقوى الابداع بالرغم من السجن، والاضطهاد، والمصاعب وغيرها من الأمور، أنا حى. وتلك سعادة كبرى ويسرنى اننى وصلت إلى مرحلة الشيخوخة لأنها لو لم تأت، لكان من الممكن القول اننى لم أعش بالمرة، حيث لم يكن فى عمرى طفولة ولاشباب. أنا محظوظ لأن الحياة تصرمت كلها فى الصراع، والحب، والتبسم.

عندما يحين موعد الفراق، لن يوافق أحد من المسلمين أو المسيحيين أو اليهود الذين يعيشون على دفنى فأنا ملحد، كافر. وبما أن الاحراق عندنا محظور.. فاننى افكر بامكانية أن يوارونى الثرى، فى أرض مؤسسة نيسين للأطفال، وليس فى المقبرة.. ليس نادرا ما أفكر بحفر قبر واغلاقه على نفسى بانتظار الموت، لكى لا أثقل على الآخرين. والتوصية بجثتى للمستشفى- فليشرحنى الطلاب ويدرسونى فى سبيل المعرفة، وليعلموا ماهو الدماغ، وماهى العين، وماهو الطحال.

أنا أمقت كل مراسم الجنائز ومواكبها، ولا أريد أن تقام لى. أتصور أى مأتم سيكون. عندما يأتى الناس فقط للاعراب عن مواساتهم للاخرين، سيثرثرون ويهرولون ولكن الحزن لن يمس قلوبهم، ولهذا فإننى لا أريد منهم احدا- لاشيخا ولاقسا. أريد أن أموت بهدوء خلسة، أما مسألة دفنى وهى أعقد ما فى الأمر... فإنى افكر فيها وسأجد حلا.

كتبت إحدى المجلات التركية الرصينة: «أن رأسمال هذا الرجل الوحيد- هو الذكاء والفطنة والقلم المعطاء.. يتقاضى نيسين كل شهر بدلا عن اتعابه على كتبه مبلغ مليونين ونصف مليون ليره تركية، ويصرف هذه النقود حتى آخر قرش فيها على دار الايتام».

أرجو الكاتب التحدث عن مؤسسة الأطفال هذه بالتفصيل، فيقول:

– بدأت بانشاء هذه المؤسسة عام ١٩٧٤ وأخذت أول طفل لتربيته فى عام ١٩٨٠. أما الآن فقد بلغ عددهم ٢٥: تسع بنات وستة عشر من البنين، من الرابعة إلى العشرين. البعض يذهب إلى المدرسة، والبعض الآخر أصبح يذهب إلى الجامعة. المؤسسة تقوم بفضل ايراداتى كمؤلف، وهى ليست ضخمة، ولا احظى بأى عون من الحكومة أو المجلس البلدى. كتبى وحدها تطعم الاطفال، ولذا نواجه المتاعب، نحن نعانى من نقص فى المربين. ولكنى راض فالاطفال ليسوا حفاة ولاجياعا، بل مكسوون وينالون التعليم ايضا.

نحن نتحدث فى إحدى حجرات فندق «كوزموس» فى موسكو حيث وضعت على الطاولة أوراق مكتوبة بأحرف عربية، فبالرغم من أن تركيا انتقلت إلى الكتابة بالاحرف اللاتينية فى زمن اتاتورك، لا يزال عزيز نيسين يكتب الاحرف العربية؛ اقتصادا للوقت وللورق، وهودائما على سباق مع الحياة.. وهو فى عجلة من امره حتى عندما كنت اقوم باجراء لقاءات معه. ولكن لم اشاهد فى مكتبه فى انقرة اقراص دواء من مختلف الالوان بالقرب من المخطوطات.

ذلك ماكان ولكنه لن يكون:

ويتساءل نيسين: كم مضى من الزمن لم نشاهد بعضنا فيه؟ تسع سنوات؟ هل تذكر اقصوصة «منقذة المدنية» التى كتبتها على التو بعد لقائنا فى انقرة؟ لقد استقبلت بكثير من الاهتمام فى موسكو، ونشرت فى اسبوعية «زا روبيجوم» ولكن لم يفهموا فحوى السخرية فيها فى تركيا، واتهمونى بالدفاع عن الموت بالنيترون.

أنا أذكر ذلك اللقاء فى أنقرة، وأذكر الزيارة الأولى للكاتب إلى موسكو عام ١٩٦٥. لقد تحدثنا آنذاك عن كتابة الفكاهيات. اليكم مقتطفا من الحديث:

«اعتقد أن المسؤولية الكبرى عن مصير العالم تقع بكاملها على عاتق رجال الفن. بل إن المسؤولية الأكبر تقع على عاتق كاتب الفكاهيات. اعتقد أن كاتب الفكاهيات– هو اطلس الجبار الذى يحمل على كتفيه العالم، فلا تندهشوا إذا علمتم أن كاتب الفكاهيات– هو رجل بائس غير فكه، وأنكم بمجالسته لن تتفجروا بالضحك، فالضحكات لاتطلب من الحمال الذى ينوء بأثقال لاقبل له بها».

الحديث عن الذات– يتابع نيسين– أمر فى غاية الصعوبة، يقال عنى أحيانا أننى حزين، وأننى أحب الكتاب الفكاهيين والهجائين عن بعد، ما الغريب فى الأمر؟ هل أنا الوحيد كذلك. أنا اجتهد لاجبار الناس على التفكير، ولهذا غالبا ما اتحدث عن أمور ليست مريحة تماما.

لقد وضعت ٨٣ كتابا، صدر بعضها فى الاتحاد السوفياتى. وأود هنا أن اقدم للاصدقاء السوفييت رواية السيرة الذاتية «ذلك ما كان ولكنه لن يكون» التى نشرت فى جمهورية المانيا الاتحادية، الولايات المتحدة، اليونان وتشيكوسلوفاكيا. يجرى الحديث فيها عن تركيا وليس عن حياتى فقط، وعن تطورها بشكل خاص، وعن الظروف التى ترعرعت وسطها، وبشكل عام هذه

سيرة جيلى الذاتية.

أنا كاتب ولكن يكتب على احيانا أن لا أقوم بالعمل الكتابى وحده. أنا أحد مؤسسى جمعية حقوق الانسان التركية، وقد أسسنا جمعية الصداقة التركية اليونانية. هذا أمر فى غاية الأهمية، لأن هنالك من يسعى باصرار لخلق جو من العداوة فى العلاقات بين تركيا واليونان، وجذب كلتا الدولتين إلى سباق تسلح. وانشئت بمشاركتى مؤسسة تقوم فيما تقوم به بالابحاث فى حقل الثقافة وتقيم المهرجانات الفنية.

يوجد فى تركيا مشاكل أخرى، على سبيل المثال القضية الكردية، نحن نعمل لاعطاء الاكراد حقوقهم المدنية، ولهذا تهددنى محكمة أمن الدولة بالسجن ولكننا لن نتخلى عن نضالنا.

هنالك قضايا اجتماعية وسياسية تقلقنا نحن الاتراك، مثل قضية ضمان السلام والأمن العالمى، والمحزن فى الأمر هو أن تركيا لاتعتبر دولة مستقلة تماما لا اقتصاديا ولا ماليا، ولا فى العلاقات السياسية حتى الجيش تابع يتلقى الاسلحة من الخارج. والقضية الملحة الآن- هى مسألة القواعد العسكرية الاجنبية التى تثير قلقنا أكثر من أى شىء آخر. هل من إمكانية لالغاء المادتين ١٤١ و ١٤٢ من قانون الجنايات، اللتين تحظران النشاط الشيوعى والدعاية له فى البلاد؟

نحن نكتب دائما ونقول بأنه لايمكن أن يكون هناك ديمقراطية ولو شكلية، مادامت هاتان المادتان نافذتين. أظن أنه يجب على كل انسان نزية كائنة ماكانت وجهة النظر التى يعتنقها أن يعمل للتوصل لالغاء المادتين المذكورتين.

إن الرجل الذى يحسب نفسه ديمقراطيا، حتى لو كان معاديا للشيوعية، ملزم بالاعتراف للشيوعيين بحق التعبير عن افكارهم. إن الاحزاب الشيوعية تمارس نشاطها فى كل الدول المتمدنة، ولايوجد هناك مواد مقتبسة من قانون جنايات ايطاليا الفاشية.

وبالرغم من ذلك فإن القوانين التى جاء بها العسكريون بعد انقلاب سنة ١٩٨٠ تتبدل ولو ببطء، ويلاحظ بوضوح أن هناك «تليينا» معينا، ذلك يعنى أن تركيا تسير نحو الديمقراطية بشكل ما. وعندما تضمن فى تركيا الحريات المدنية ومنها حرية الكلمة، عندما يعترف للملايين المتعددة من الشعب الكردى بحقهم فى تقرير مصيرهم يصبح هذا المسار راسخا ولارجعة فيه.

اعادة الاعتبار لناظم حكمت:

قبل التوجه للقاء عزيز نيسين قررت اهداءه صورة لناظم حكمت، اخذت عام ١٩٥٥ فى جامعة موسكو، حيث كان هذا الرجل المدهش- العملاق ذو العينين الزرقاوين- ضيفا، وضع عزيز نيسين

الصورة فى المرآة على الطاولة وقال:

- مؤخرا عقد اجتماع موسع لممثلى الأوساط الاجتماعية، كان مكرسا لشاعر عصرنا العظيم ناظم حكمت، وحضرته شقيقته سامية، وقد توجهت مع رجال الثقافة الاخرين بنداء لتوكيل محام واعادة الاعتبار لناظم، واذيع بيانٌ رسمى موجه للسلطات، سيكون هناك صراع عنيد ولكننا سنتوصل لالغاء القرار الظالم بحق ناظم حكمت، إذ ليس من حق أيه حكومة أن تسقط عن رجل الفن جنسيته، ولا تحرم على عالم ولا شاعر وطنه، ويجب أن يندى من الخجل جبين أولئك الذين جردوا ناظم من جنسيته فهو فخر الشعب التركى- كله- والكل يحبه- اليساريون واليمينيون على السواء- إنه رسول الثقافة الفذ.. ومن أعظم الشعراء، وأن الحقيقة لا محالة غالبة.

بدأت بمبادرة من اليونسكو أعمال دورة «عشر سنوات من تطور الثقافة فى انحاء العالم» وكان عزيز نيسين ضيف شرف فى الافتتاح، سألت الكاتب:

ما هى الافكار التى تستدعيها التحولات الايجابية فى العلاقات الدولية، والبيرويسترويكا فى الاتحاد السوفياتى؟

- فى تركيا قوبلت البيرويسترويكا بشكل ايجابى، ولكن إذا اردنا الصراحة فلقد تم ذلك تحت تأثير الولايات المتحدة.

أريد أن أعرب عن فكرة تقلقنى، لقد عاش مواطن العشرينيات والثلاثينيات والاربعينيات، ووالى هذا البيروقراطى أو التكنوقراطى نظاما معينا واخلص له. ثم فجأة وعندما أعلنت البيرويسترويكا والجلاسنوست، إذا بالجميع أو الجميع تقريبا يحيون التحولات بحرارة!

أنا من أنصار الجلاسنوست والبيرويسترويكا ولكننى مندهش، كيف أن هؤلاء الناس الذين عاشوا وسط ظروف معلومة سنوات مديدة، يوافقون فورا على كل شىء، هذا يعنى أنه إذا عادت القيادة السابقة أو جاءت قيادة أخرى وأعلنت أمرا ما فإن هؤلاء سيؤيدون ذلك من جديدا من الصعب الركون إلى هذا النوع من الولاء والمصداقية.

أنا لا أحيد أبدا عن الحقيقة، وأقول الحق دوما: يجب أن نحيا بحيث لانخجل مما فعلنا، ولقد كنت شخصيا أعبر عما أفكر فيه، وكنت أخلص القول لأصحابى. لقد جئت أول مرة إلى الاتحاد السوفياتى أيام خروتشوف، الذى كان قد شرع آذاك باجراء اصلاحات فى البلاد، وقد ايدته فى ذلك، وأيدته ايضا حتى عندما أدانة الجميع لطرقه بحذائه على منصة الأمم المتحدة. وكنت اسألهم: «لمذا لايروق لكم الرجل؟ لقد فضح الكثير من النقائص، وعمل الكثير لازالتها، وكانوا يجيبوننى «انه يتكلم كفلاح»، ولكن هذا ليس حجة.

انتهى اللقاء وفى الوداع طرحت على الكاتب سؤالا اخيرا- عن السلام، فقال:

- سألنى أحد أصحابى: «هل تنتظر الافضل وتثق فيه»، فأجبت: حتى لو كنت لا أثق فيه فإنه لايوجد بديل على أى حال، أن نعمل فى سبيل السلام وهذا واجب كل انسان شريف وصاحب ضمير.

لم يعد التزوير كافيا (التزوير لم يعد كافيا)

عزيز نيسين

ترجمة فاضل لقمان

لم يعرف التاريخ مزورا على هذا المستوى الرفيع. ومع ذلك لم يكن يتباهى قط، فقد اشتهر بين معارفه بتواضعه المفرط. لم يسبق لأحد أن سمعه وهو يفاخر بمهارته النادرة، مع أن معظم أصحاب السوابق فى السرقة والخداع والتزوير وما إليها يكونون عادة من الثرثارين. فلأن هؤلاء، بأكثريتهم، يتصفون بسعة لا محدودة للخيال يتحدثون باستمرار عن الوقائع التى هم أبطالها، بل وعن وقائع هى من صنع الخيال، مبالغين أشد المبالغة. ومن مهارتهم الفائقة فى تركيب القصص يخال السامع كلا منهم إنساناً فوق مستوى البشر فى اتقان فنون اللصوصية، والاحتيال والتزوير. ومع الاستمرار فى رواية القصص التى يبدعونها عن بطولاتهم سرعان مايصدقون الأكاذيب التى ألفوها هم أنفسهم.

لم يكن ملك التزوير– بطل قصتنا– من نمط أصحاب السوابق هؤلاء، بل كان ملكاً بالفعل، كانت تصرفاته وحركاته نبيلة تنم عن الكثير من الوقار والهيبة. فنادراً ما كان يتحدث عن ألاعيبه الخارقة للعادة، ناهيك عن اصطناع القصص الخيالية، كان الآخرون يتحدثون عنها ويحولونها إلى أساطير يتناقلها العامة. كان انساناً ذا خبرة على أية حال، لامن محدثى النعمة. كان محترفاً للتزوير منذ سنوات طويلة. وعلى الرغم من أنه لم يكن من أولئك الذين يكثر ترددهم على السجون فان اسمه كان معروفاً جيداً فى سائر السجون. كانت شهرته الواسعة ناجمة عن كرمه غير الاعتيادى. فما إن كان نبأ اعتقاله ينتشر فى الصحافة حتى كان السجناء يطيرون من الفرح. يعّيدون. والذين كان الفرح يغمرهم بسبب النبأ السار لم يكونوا الزعران والسفلة والفقراء والمقطوعين وأمثالهم فقط، بل وكبار المجرمين ورؤساء المهاجع والسجانين بل وحتى كبار الاداريين أيضا، ذلك لأن أجواء السجن الذى يدخله ملك المزورين كانت تنقلب رأساً على عقب. فالملك منبع غزير للمال لا يعرف معنى الجفاف.

فور انتشار نبأ اعتقال الملك كانت الاستعدادات فى السجن تبدأ. فيتم تخصيص السرير القريب من نافذة إحدى زوايا البيكوات الذى يؤوى عددا كبيرا من الأغنياء ذوى ربطات العنق بعد نقل ذلك الذى يشغله، كائناً من كان، إلى مكان آخر. وقبل وصوله إلى السجن كان المتنفذون يعينون ثلاثة من الخدم لاعمل لهم سوى خدمة ملك التزوير وتأمين حاجياته. أحدهم يتولى أمور إعداد الطعام والثانى يقوم باعداد الشاى والقهوة والثالث يبقى مستعداً لقضاء الحاجات الطارئة.

وقبل وصول ملك التزوير كانت حقائبه، وحاجياته الأخرى تسبقه إلى السجن. فقد كان من عادته أن يأتى إلى السجن مسبوقاً بأربع حقائب جلدية كبيرة مثل نزلاء فنادق الدرجة الممتازة. والحقائب هذه كانت من الأصناف الرائعة التى لم يسبق للسجناء أن رأوا مثلها. ما من أحد كان يستطيع أن يدخل معه مثل هذا العدد من الحقائب إلى السجن. غير أن الملك كان ملكاً وبالتالى كان يتمتع ببعض الامتيازات.من الجوارب إلى القمصان، من ملابس النوم إلى المحارم، من الشالات إلى ربطات العنق، كانت ملبوسات الملك مصنوعة من الحرير الطبيعى الخالص.

فى ساعات الصباح كان الخدم الثلاثة يقفون متأهبين بالقرب من سرير الملك منتظرين استيقاظه. وما إن كان الملك يفتح عينيه ويبدأ بالتثاؤب المخدر اللذيذ حتى كان أحد الخدم يحضر طعام الفطور والثانى يهرع بالصحف اليومية الثلاث والثالث يبقى منتصباً حيث هو ومعه منشفة نظيفة وقطعة جديدة من الصابون المعطر.

كان الملك يتناول طعام الفطور ويشرب عدداً من كؤوس الشاى الفاخر ثم يضع النظارتين على عينيه ويستعرض الصحف، وبعد ذلك ينهض ملتفاً بمنامته الحريرية ليذهب متهادياً إلى دورة المياه.

أما طعام الغداء فكان فى معظم الأحيان يأتى جاهزاً من أشهر مطاعم المدينة. ومع اقتراب المساء كانت مائدة تنصب. وصاحبنا ملك التزوير كان يخسر دوماً فى اللعب ويوزع أمواله بسخاء بدون أن يبدى أى أثر للانزعاج.

لم يسمعه أحد وهو يشتم أو يصرخ، ولم يره أحد وهو مغتاظ. كان يبدو ملكاً بالفطرة، حلقة أخيرة فى سلسلة من الملوك أعطت عشر حلقات على الأقل.

ما إن كان يصل إلى بيت خالته حتى كانت جميع الوجوه العابسة بما فيها وجوه السجانين التى لاتبتسم للرغيف الساخن تشرق وتزدهر ذلك لأن الانفراج الاقتصادى الذى كان يتحقق بفضل مجىء ملك التزوير كان بطبيعة الحال يؤدى إلى الرخاء الاجتماعى حين تتوفر للمدمنين كميات كافية من الحشيش والأفيون والهروين، وتتوقف المشاجرات وحوادث القتل وغيرها من الجرائم. غير أن الجميع كانوا، منذ لحظة وصول الملك إلى السجن، يغرقون فى بحر من القلق حول موعد خروجه لأن موعدى الوصول والخروج غالباً ما كانا متقاربين. فما من مرة دامت فترة مكوثه فى السجن أكثر من بضعة أشهر، إما أن يبرأ فيخرج أو يحكم بالسجن لمدة لاتتجاوز مدة اعتقاله فى أسوأ الأحوال. ومن بعده كانت زحمة من القصص والأساطير تملأ أجواء المهاجع عن مغامراته وكرمه ونبله الخ..

ذات يوم أطلق حلاق السجن المحكوم بثمانية عشر عاماً (لأنه ذبح زوجه وحماته)، صرخة فرح وقال «عاش! عاش!» بعد أن قذف الجريدة التى كان يقرؤها فى الهواء. سأله الحلاقون الآخرون عن سبب فرحته فأجاب:

– وقع ملك التزوير فى الفخ.. قرأت فى الجريدة أنه..

– غدا يصل إلى هنا إذن..

موجة عارمة من الفرح غمرت السجن من أوله إلى آخره. جاءت ساعة الفرج! أبو المال سيصل قريباً!

صدقت توقعات السجناء، قررت المحكمة ارسال ملك التزوير إلى السجن. وبعد يوم واحد من نشر خبر «اعتقال ملك التزوير بالجرم المشهود» فى الصحف عبر الملك بوابة السجن إلى الداخل. غير أن عملية العبور هذه المرة لم تكن تشبه سابقاتها فى شىء. ففى الماضى كانت الحقائب الجلدية والسرير الفاخر والحوائج المختلفة الأخرى تصل إلى السجن قبل وصول الملك ومرافقيه ببضع ساعات. أما هذه المرة فقد كانت الصورة مختلفة تماماً، لاحقائب ولا مرافقون. نزل الملك من شاحنة نقل الموقوفين مثل غيره مكبلاً بالقيود ومر من بين رجال الدرك مطأطىء الرأس إلى الداخل. لم يكن يحمل سوى حقيبة مهترئة ربطت بحبل. كما أن ملابسه كانت هى الأخرى بالية وعتيقة مثل حذائه القديم الذى لم يعرف التلميع منذ زمن طويل.كان ماأشبهه بأحد ملوك الأزمنة الغابرة الذين كانوا يتنكرون ليتمكنوا من التوغل فى أعماق الشعب! ولدى رؤيته بهذه الحالة كان رئيس حرس السجن أول المندهشين. كما أن السجانين والسجناء المخصصين للعمل فى الأدارة أصيبوا بالحيرة. أما ذلك الحلاق الذى كاد يطير من الفرح عندما قرأ نبأ اعتقال ملك التزوير فقد غرق فى خيبة أمل كبيرة. وعلى الرغم من أن الجميع كانوا يحيونه ويعبرون له عن التمنيات الطيبة فان ما حصل هذه المرة لم يكن يشبه حفلات الاستقبال السابقة فى شىء.

عندما رأى الملك أن أفضل أسرة مهجع البيكوات كان مخصصاً له كما فى السابق وأن ثلاثة من الخدم كانوا ينتظرون وصولة على أجر من الجمر، قال لرئيس المهجع: «لا لزوم لهذا كله. اننى أريد أن أستقر فى مهجع آخر!».

«ما هذا الكلام؟.. استغفر الله! وهل هذا معقول!».٢٤

غير أن تقاطيع وجه رئيس المهجع كانت تعبر بوضوح عن عدم الرضى بالوضع البائس لملك التزوير. وبعد قليل نقل رغبته إلى رئيس السجن الذى تردد فى الموافقة وقال: «لننتظر قليلا... لاشك أن هناك لغزاً.. لابد للسر من أن ينكشف..».

فى اليوم التالى نصبت مائدة القمار فى المهجع ودعى ملك التزوير. ولكن الأخير اعتذر بلباقة قائلا: «شكراً.. ليست لدى رغبة اليوم. مرة أخرى!».

أين هى تلك الأيام حين كان الملك يستجلب أفضل الأطعمة من أفخر المطاعم؟ حين كان يرسل ملابسه إلى محلات التنظيف والكوى؟ ها هو الآن يجهز طعامه بنفسه ويغسل جواربه بيديه. فى اليوم الثالث توسل إلى رئيس الحرس من أجل نقله من مهجع البيكوت إلى أى مكان آخر.

ورئيس الحرس كان رجلا حصل على العديد من الهدايا الثمينة من الملك فكيف يوافق على

نقل هذا المحصن الكبير إلى مهاجع الفقراء السفلة؟! ومع ذلك قام بنقل رغبة ملك التزوير إلى إدارة السجن. كان المدير من أصحاب الخبرة الطويلة وموشكا على التقاعد كما كان يعرف ملك التزوير عن كثب ومنذ أمد غير قصير. أصابته الحيرة إزاء وضع هذا الرجل الأسطورة الذى غطت شهرته سائر السجون وأحس برغبة جامحة فى معرفة الأسباب الكامنة وراء التدهور الخطير الذى أصاب الملك. وذات مساء بعد انتهاء ساعات الدوام الرسمى استدعى ملك التزوير إلى مكتبه. فى الماضى كان يدخل إلى غرفة الادارة ضاحك الوجه متحدثاً كما يليق بالملوك أما الان فقد تسلل إلى غرفة المدير متردداً مكسور الجناح وقال واقفاً:

– أمركم سيدى! أبلغونى انكم طلبتمونى..

رد المدير:

– تفضل! تعال اجلس هنا!

عبر الملك عن شكره وجلس حيث أشار المدير الذى قدم له لفافة تبغ وطلب من السجان أن يأتى بكأسين من الشاى. وبعد ذلك سأل ملك التزوير بأسلوب لبق وبطريقة مؤدبة عن الظروف التى أقحمته فى هذا الوضع الغريب.

أما ملك التزوير الذى طالما تاق إلى أن يفرغ ما فى قلبه من هموم أمام رجل يفهم معنى الكلام فقد بدأ يروى قصته بتفاصيلها الدقيقة قائلاً:

– ياسيادة المدير، أصارحك القول اننى من أنصار المبدأ الذى يؤكد على ضرورة أن يكون الانسان مولعاً بالعمل الذى يقوم به، مهما كان شأن هذا العمل، وضيعاً أم عظيماً. أنتم،و والدنيا كلها، تعرفون أننى أحترف التزوير. وللتزوير أنواع عديدة. اختصاصى أنا هو تزوير النقد، أى أقوم بصنع القطع النقدية المزورة. هات لى ما شئت من العملات، هات دولارا أو استرلينياً أو روبلا فأطبع لك مثله بحيث لايستطيع أمهر الخبراء أن يفرق بين الأصل والنسخة التى أطبعها لك. ليس هذا فقط، فقد حدث أكثر من مرة أن أصر كبار الخبراء على أن القطعة المزورة هى الأصل والأصل مزور. اننى أقوم بتزوير القطع المعدنية والورقية على حد سواء. أوكد لكم بعيداً عن المباهاة والفخار أننى أكبر المزورين وأمهرهم لا فى هذه البلاد بل وفى العالم كله.. سبق لى أن رأيت منتوجات كثيرة لمزويرين آخرين واقتنعت قناعة راسخة بأن أحداً منهم لايستطيع أن يجارينى. هذه، ياسيادة المدير، ليست مهنة سهلة. فى نيسان القادم سأحتفل بالذكرى السنوية الخمسين لمباشرتى مهنة التزوير. اننى لا أستطيع القيام بأى عمل آخر. لماذا؟ ذلك لأننى لا أتنازل. فعملى أنا عمل نظيف.. راق. والانسان الحقيقى، فى رأيى أنا، يجب أن يتقن عمله جيداً. وأن يتحاشى دس الأنف فى المهن الأخرى التى لايعرفها كى لايقدم منتجات مشوهة وناقصة الجودة. إلى من ألمح بكلامى؟ إلى سياسيينا؟ أرجوك ياسيادة المدير لا تظن أننى أورط نفسى فى السياسة، أعوذ بالله!.. أحس بالقرف من السياسة فضلا عن أننى لا أعرفها.. ولأننى لا أعرفها أتحاشى ممارستها. حسنا، أليست السياسة هى فن قيادة البلاد وأهلها بحكمة ومهارة؟ وهل السياسة أسهل من التزوير؟ لقد سحقنا ياسيدى! انتهينا. تصوروا معى بلادا لم تعد مناسبة حتى للتزوير! بصراحة أقول فى مثل هذه البلاد لايستطيع الانسان أن يقوم بأى عمل آخر ياسيادة

المدير. كيف تستطيع أن تقوم بالتزوير فى بلاد ليس متاحاً لك فيها أن تزور، إن فرصة التزوير نفسها مغتصبة. حين يغدو الأصل مزوراً. كيف يمكن للمرء أن يزور ماهو مزور من الأساس؟ ما الذى يمنع التزوير إذن؟ إن الذى يمنع التزوير هو أن أصل الشيء الذى تريد أن تصنع نسخة عنه أصبح هو نفسه مزوراً. كيف لى أن أصنع صورة مزورة لشيء مزور فى الأصل؟ ومن يحاول أن يقوم بعملية تزوير ماهو مزور يجد نفسه فى الوضع الذى أنا فيه الآن: أى فى وضع الافلاس.. والافلاس هذا لن يكون مصيرى وحدى أنا بل مصيرنا جميعا كما سترون عما قريب. لماذا؟ ذلك لأن التزوير هو أفضل المعايير لمعرفة حقيقة أوضاع البلاد. ان قيمة أى نقد تقاس بمدى امكانية تزويره. فحين يغدو تزوير نقد ما أمراً غير مربح فان هذا النقد يصبح.. لا أجرؤ على اتمام الجملة تحاشياً لمخالفة قانون حماية النقد ياسيدى المدير، فأنا أحترم القوانين احتراماً لا حدود له.

توقف الملك عن الكلام قليلاً، أشعل سيجارة أخرى، ثم سأل:

- لست أدرى، هل استطعت أن أوضح لكِ سبب وقوعى فى هذه الأوضاع؟

كان مدير السجن قد بدأ يفهم بعض جوانب القضية ولكنه لم يكن بعد قد وقف على حقيقة الأسباب المحددة التى أطاحت بملك التزوير فقال:

- تابع! أرجوك تابع الكلام!

تابع الرجل كلامه:

- اختصاصى أنا اختصاص مطلوب فى سائر البلدان. أنا أحمل سواراً من الذهب الخالص فى معصمى والحمد الله! ولهذا السبب بالذات لم أفكر قط بأن هناك حاجة لتعلم أية مهنة أخرى، إلى ماقبل سنتين ثلاث من الان كنت أعيش لامثل البيكوات والباشوات فقط بل مثل الملوك المتوجين الحقيقيين. لم يكن حصولى على لقب «ملك التزوير» عبثاً. أنتم أيضاً تعرفون أيامى السابقة. كنت ملكاً فى مهنتى، أليس كذلك؟ غير أنهم اغتصبوا مهنتنا من أيدينا! ونظراً لأن المهنة صارت تمارس بأيد لاعلاقة لها بالمهارة فقد ساءت الأحوال كثيراً.

مهنتنا، ياسيادة المدير، أى التزوير، هى مجال من مجالات الفعالية الخاصة، أعنى القطاع الخاص. اننا من أصحاب الفعاليات الخاصة. وكسائر ارباب النشاطات الخاصة، نحن أيضا فى مواجهة دائمة مع الدولة. اننا فى حالة من المنافسة المستمرة. سأوضح لك القضية: لدى الدولة معمل لصناعة المال، معمل ينتج النقد. أنا أيضاً في القطاع الخاص عندى مشغل أطبع فيه القطع النقدية. ومن خلال هذا المشغل الصغير أستطيع أنا أن أحقق أرباحاً فى حين تعجز الدولة عن تحاشى الخسائر الكبيرة كما هى حالها فى كل أعمالها من جراء تشغيل معملها الكبير. لماذا تحدث المفارقة؟ لماذا أنا أربح من وراء مشغلى اليدوى الصغير والدولة تخسر رغم امتلاكها لذلك المعمل الكبير؟ ذلك لأن الدولة توظف عشرة فى السنة الأولى ومئة فى الثانية وألفاً فى الثالثة، للقيام بالعمل الذى يمكن انجازه فى يوم واحد خلال عشرة أيام باديء الأمر، وخلال عشرة أشهر بعد فترة، وفى أثناء عشر سنوات بعد ذلك. وفوق ذلك أيضاً نرى أن الدولة تنفق على العمل الذى يمكن القيام به بثلاث ليرات، مبلغ ثلاثمائه مئة ليرة فى السنة الأولى، وثلاثة وثلاثمائة ألف بل وثلاثة ملايين فى الثالثة وهكذا، أضف إلى ذلك أنها، أى الدولة تخصص للعمل الذى يتطلب أربعة

أمتار مربعة من الأرض أربعين متراً مربعاً فى السنة الأولى، وأربعمائه مئة فى الثانية وأربعة الآف فى الثالثة.. ما الذى يدفع الدولة إلى مثل هذا السلوك؟ ذلك لأن هناك بيروقراطية. ان البيروقراطية تعنى الحكومة. فحيث توجد حكومة توجد البيروقراطية أيضاً. ان الحكومة تعنى رئيس الوزراء والوزراء والأحزاب العائدة لهم والاتباع وغيرهم. وهؤلاء جميعاً يملؤون أماكن العمل.. وبعد فترة تتبدل الحكومة وتبدأ موجة جديدة من الوزراء مع رئيسهم واحزابهم وأتباعهم مما يؤدى إلى مضاعفة أعداد العاملين فى مختلف الأجهزة.. ما من أحد يستطيع طرد القدماء لأن القوانين تحميهم. هذه هى الطريق التى تؤدى إلى نشوء الأجهزة المتورمة للدولة الكفيلة باغراق الدولة نفسها فى نهاية المطاف. ولكن المسألة اللافتة للنظر هى أن الدول رغم افلاسها فى الواقع فإنها لاتعلن مثل هذا الافلاس. هذه الدولة أو تلك ليست موجودة كما هى الحال بالنسبة لمواطنى البلد الواحد. ومن المفارقات الطريفة أن هناك دولا كثيرة مفلسة تماماً ولكنها هى نفسها لاتعرف أنها أفلست. ألا يوجد علاج ما للمشكلة؟ كيف لا؟ ما من داء إلا وله دواؤه الشافى! يكفى أن تهتدى إليه.. وعلاج المشكلة فى غاية البساطة، لنقل مثلا أن الدولة قررت أن تطبع أوراقاً نقدية من ذوات الخمسة آلاف ليره. فالسؤال الذى يجب أن نطرحه هو: ما هى الكلفة التى تتكبدها الدولة لانتاج كل ورقة؟ لنفترض أن هذه الكلفة هى مئة ليرات.. البضاعة ذاتها. علماً أن مبلغ الليرات العشر يتضمن حصة مساعدى وممولى والرشاوى التى أضطر لدفعها وغيرها. ماالذى يجب أن نفعله إذن؟ يجب علينا أن نعطى مصانع الدولة إلى أرباب الفعاليات الخاصة. ولكن مع الحرص على عدم تقديمها للمحتالين والدجالين الذى يزعمون كذباً أنهم أرباب فعاليات خاصة. يجب البحث عن أصحاب الفعاليات الخاصة من أصحاب الخبرة الذين أثبتوا جدارتهم عبر الزمن.

علق مدير السجن وقال ضاحكاً:

– تعيينك أنت رئيساً لمعمل صك النقود التابع للدولة مثلاً؟!

ثم سأله:

– ما علاقة القصص التى ترويها لى بوصولك أنت إلى ما وصلت إليه؟

– بل هناك علاقة وثيقة جداً. سأوضح لك كل شىء من خلال الأمثلة. قبل ثلاث سنوات كنت، حينما أطبع ألف ورقة من ذوات الألف ليرة، أى مبلغ مليون ليرة، أنفق لتأمين المواد الأولية من الورق الخاص والأصباغ والحبر والأقلام والكليشيهات والمكابس وغيرها مبلغاً لايتجاوز عشرة آلاف ليرة. ولكن هذه الكلفة صارت تزداد عاماً بعد عام حتى أصبحت عشرين، مئة، مئتين مقابل تزوير ألف ليرة. قبلت بالأمر، وحمدت الله، طالما كنت أحقق هامشاً للربح. ولهذا السبب أبقيت اللوحة التى نقشت عليها «الكاسب حبيب الله» معلقة على الجدار أمامى فى مكتبى غير

أن النفقات زادت فى الأيام الأخيرة بشكل لم يعد يطاق. فقد تضاعفت أسعار المواد وأجور العمال ومقادير الرشاوى حتى أصبحت لا أستطيع أن أطبع ورقة من ذوات الألف إلا إذا أنفقت تسعمائة وتسعين ليرة، فى حين كنت أحقق الألف فى السابق مقابل نفقات لاتتجاوز العشر ليرات. صارت الصورة مقلوبة فى الأيام الأخيرة. ومع ذلك رضيت بالأمر الواقع ولم أتخل عن مهنتى الحبيبة. وبدأت أزيد من الكمية، ضاعفت من انتاج الأوراق النقدية أضعافاً مضاعفة كى أتمكن من مجاراة السوق. غير أن أمر زيادة الانتاج لم يبق محصوراً فينا نحن أصحاب الفعاليات الخاصة بل أن المعمل العملاق التابع للدولة هو الاخر ضاعف من الكميات التى يطبعها . ثم زادت الأسعار زيادات فاحشة حتى أصبحنا ننتج ذات الألف من الأوراق النقدية بكلفة وصلت إلى ألف ومئتين من الليرات. خسارة مئتى ليرة فى كل ألف ليرة! القطاع الخاص غير قادر على تحمل مثل هذه الخسارة. الدولة فقط يمكنها أن تفعل ذلك. لو كنا نطبع أوراقاً من ذوات الخمسين والمئة ليرة لكنا، وقانا الله، قد أعلنا افلاسنا منذ أمد طويل! وفى النهاية صارت الدولة نفسها عاجزة فراحت تقلص من أحجام الأوراق النقدية للاقتصاد.. ذات الخمسمئة التى كانت بحجم ورقة الاستدعاء تقلصت حتى غدت بحجم الطابع البريدى. ومع ذلك بقينا نحن معشر القطاع الخاص، نعانى من الخسارة. لذا بدأنا نزور أوراقاً نقدية من فئة الخمسة آلاف ليرة بدلا من ذوات الألف. أنها مغامرة أخطر واحتمالات التعرض للكشف والاعتقال أقوى. ولكننا لم نجد أى مخرج آخر، فأنا فى الأشهر التسعة الأخيرة كنت أقوم بتزوير أوراق نقدية من فئة خمسة الاف ليرة.

قاطعة المدير:

– رائع! وماذا كنت تريد أكثر من ذلك؟ أنت تربح..

– او كنت أربح، ياسيادة المدير، فما الذى جا ءبى إلى هنا؟ عندما بدأت ممارسة التزوير قبل خمسين عاماً كنا نزور عشر ليرات. وفيما بعد أصبحنا نطبع ذوات الخمسين والمئة حتى وصلنا إلى مرحلة اضطررنا فيها لتزوير ذات الألف لأن القطع الأصغر لم تعد تغطى تكاليفها. فى أيام المرحوم الأسطى الذى علمنى المهنة كانوا، كما سمعت، يزورون حتى الليرة ونصف الليرة. فى حين أننا الان نطبع العشرة آلاف ليرة ونتعرض للخسارة! لنقل، على سبيل المثال أننى، أشترى بضاعة أعنى لوازم ومعدات، بمئة ألف ليرة وأباشر العمل ثم أفاجأ بأننى لم أستطع أن أطبع سوى ثمانى قطع من ذوات العشرة آلاف. بلغت الخسارة عشرين ألفاً، ثم أذهب إلى السوق وأشترى بضاعة جديدة بثمانين ألفاً ولكننى أكتشف أن الأسعار قد زادت خلال الفترة التى قمت فيها بطباعة الأوراق المزورة بنسبة خمسين بالمئة.. وهكذا أطبع قطعا من ذوات العشرة آلاف بالبضاعة التى اشتريتها.. لو بقى طرفاً المعادلة متساويين لحمدت الله ولتابعت العمل الذى احترفته كل هذه السنين، ولكن هيهات! سبق لى أن قلت لكم كم أنا مولع بمهنتى التى عشتها عشرات السنين، خمسين سنة! وأنا، ياسيادة المدير، لا أستطيع القيام بأى عمل آخر سوى التزوير. خلال قيامى بطباعة عشر قطع من ذوات العشرة آلاف تكون الأسعار قد زادت بنسبة أربعين إلى خمسين بالمئة مما يكبدنى خسارة تصل إلى النصف. فاتنى أن أقول لك ان تزوير النقد ليس سهلا مثل تلوين الأقمشة والأحذية، فهو يستغرق يومين بل وثلاثة أيام. وفى هذه الأيام تنخفض قيمة المبلغ المزور



الذى هو بحوزتنا إلى النصف، تنخفض قيمة المئة ألف بأيدينا إلى خمسين ألفاً. أعنى أن من المستحيل أن يستطيع النقد المزور اللحاق بالأصل، ان القطع النقدية التى نقوم نحن بتزويرها أوفى من النقد المتداول.. فى النهاية ضاع منى رأس المال، وضعته على ظهر القط كما يقول المثل.. ولكن المهنة هى المهنة، ما العمل؟ لحسن الحظ كنت قد اشتريت فى أيام الازدهار عدداً من العقارات. التى بدأت أبيعها وأغطى الخسارة انسجاماً مع المبدأ الذى يقول بأن الربح هو أخو الخسارة. بعت عدداً من البنايات والدكاكين، حتى سياراتى الخاصة بعتها لأتمكن من الاستمرار فى السوق. كل هذه الأموال أوظفها فى مهنتى المحبوبة. ولكننى، ياسيادة المدير، بقيت فى النهاية لا أملك سوى آلة التزوير. لا أحد يستطيع أن يدخل فى سباق مع الدولة.. ليتنى فكرت أيام الشباب بشكل صحيح وهاجرت إلى إمريكا، انكلترا، فرنسا، ألمانيا، أما الان فقد بلغت السابعة والستين من عمرى. إلى أين أهاجر بعد هذا العمر لأبدأ التزوير من بداية الطريق؟ وأنا لا أعرف بلداً ولا أتقن لغة.. لم يقدرنى أحد حق قدرى فى البلد ياسيادة المدير، وبعد الاجهاز على كل شىء لم يبق بحوزتى سوى شقة سكنية صغيرة فى احدى البنايات. ولو بقيت خارج السجن لما ترددت كثيراً فى بيعها وتوظيف ثمنها فى عمليات التزوير فأبقى بلا مورد رزق. ولذا قررت أن أعيش بالأجرة التى تأتينى من هذه الشقة هنا فى السجن فجعلتهم يعتقلوننى متلبساً بالجريمة لأصل إلى مأواى الأخير بسلام. هكذا هى الأمور، ياسيادة المدير، إذا كانت حتى عمليات التزوير تؤدى إلى الخسارة فى بلد من البلدان، إذا كان حتى التزوير غير مربح، فإن ذلك يعنى أن القيام بأى عمل فى مثل هذا البلد أمر مستحيل . لا، لا! هناك مهنة أخرى يمكن للأنسان أن يحترفها ولكنها لا تناسبنى أنا بعد هذا العمر.

السينما العربية

و «أحلام المدينة» فى «يوم مر»

أحمد يوسف

بين الفيلم السورى «أحلام المدينة» (محمد ملص- ١٩٨٣)، والفيلم المصرى «يوم مر ... يوم حلو» (خيرى بشارة- ١٩٨٨)، وشائج عميقة، فكل منهما يحكى- وإن لم تكن هناك أية حكاية تقليدية-وقائع حياة أسرة عربية فقيرة، فقدت عائلها، وباتت تبحث عن أبسط شروط الحياة الانسانية فى ظل ظروف عيش قاسية، وسكنت فى حى شعبى من مدينة عربية، يذوب وجودها فى عالم الشخصيات والأحداث من حولها، وتتقاطع أحلامها وآلامها مع أحلام الوطن وآحزانه، وإن كان الفرق بين عالمى الفيلمين شاسعاً، كالفرق بين نشوة الحلم، وقسوة الكابوس.

يعود بنا «أحلام المدينة» الى بداية الخمسينات ، فى ليلة عيد الجلاء بالوطن السورى. ووسط مظاهر البهجة الشعبية العارمة، وتحت سيل من المطر المنهمر، تصل الحافلة التى تقل الأرملة الشابة، عائدة من القنيطرة الى الشام (دمشق) ، فى أعقاب الوفاة المفاجئة لزوجها ، مصطحبة معها طفليها ، الذى نرى، القلق مرتسماً على ملامح أكبرهما ، بينما تبهر الآخر أضواء العاصمة. إنهم يقفون أمام منزل الجد الذى يرفض أن يفتح لهم بابه الموصد، حتى يأتى الليل الحالك، ويتطوع واحد من أهل الحارة ليقنع الجد بايوائهم

إن الجد العجوز القاسى الذى لاتعرف الرحمة طريقها الى قلبه، يذهب بالطفل الأصغر الى الميتم (الملجأ) ، بينما يكون على الصبى الأكبر (ديب) أن يشق طريقه فى الحياة وحده، فيعمل عند اللواء الذى تتوسط دكانته الحارة، حيث يتعرف الصبى لأول مرة على أهلها: الطالب الثورى

المحب للحياة، صاحب محل القماش مدمن الحشيش، شقيقه العاطل عميل المخابرات، بائع العرقسوس، الحداد، الحلاق، الجزار، البقال، عمال وعاملات المصبغة... وتمتزج فى وعى الصبى طقوس الحياة اليومية، والعمل الشاق، والتقلبات السياسية، وأحاسيس الجنس، ليقترب من النضج يوماً بعد يوم، وأن لم تخل كل تجربة من الألم.

إن الصبى يجرى فى الحارة، يهتف لشكرى بك (القوتلى)، زعيم الاستقلال الذى عاد الى السلطة بعد نجاح الثورة على الحكم العسكرى الذى فرضه أديب بك (الشيشكلى)، فينهال عميل المخابرات الذى أصبح عاطلاً فى ظل السلطة الجديدة- على الصبى بضربات موجعة، يخرج بعدها الصبى وقد ازداد إيمانا بالحرية والوطن، بينما يتراجع عميل المخابرات، فيعلق على باب منزله- صاغراً- صورة الحاكم الجديد.

ويصمم الصبى على دخول المدرسة، دون أن يتخلى عن العمل لكى يستطيع اعالة نفسه وأمه. لكن الأم، التى تحيا تحت حصار اهانات الجد، ورغبات جسدها الشاب التى تعذبها كلمات امرأة ماكرة ترضى بعد معاناة طويلة بالارتباط بزواج عرفى من أحد الرجال، لكنها تعود وقد أدركت أنه رجل سئ الخلق، كان يستدرجها لأغراضه الدنيئة.

وبينما كان الحلم القومى بتجسيد الوحدة العربية يبدو قريباً، كان الصبى يقترب بدوره من ادراك حقائق الحياة. فعندما يعود الرجل الفاجر ليحوم حول الأم من جديد، يطارده الصبى، لكن الرجل يهرب ويغلق على نفسه حظيرة للخراف، يظل الصبى يضرب بابها الخشبى برأسه حتى تسيل منه الدماء. وبرأسه المضمد على جراحه، يقف الصبى الى جانب الشاب الثورى، يتطلعان الى السماء، فى ليلة مولد الوحدة العربية بين مصرو سوريا.

أما «يوم مر..» فينتقل بأحداثه الى منتصف الثمانينات، وقد تمخضت الأحلام القومية عن كابوس الحياة اليومية الذى ألقى بظلاله على كل شئ. إننا فى «يوم مر..» نعيش مع أرملة، فى منتصف عمرها، تحيا فى حى شبرا القاهرى، هى وأسرتها الصغيرة التى تضم أربع بنات وصبياً ضائعين فى زحام المدينة. ويكون على الأرملة أن تظل ممسكة بدفة قارب أسرتها وسط أمواج الحياة العاتية، يكبلها دين تركه لها زوجها بعد سنوات مرضه الطويل، وهو الدين الذى يجعلها هى وبناتها مطمعاً للرجال، فصاحب الدين، الميكانيكى الفظ، يريد مقايضة تنازله عنه بزواجه من أحدى البنات رغم رفضها له، بينما يحاول صاحب المنزل، الفران المزواج، الحصول على الشقة لكى يحولها الى دكاكين مقابل تسديد الدين، كما يلمح الى رغبته فى الزواج من الأرملة. أما الأبنة الأخرى فيحوم حولها شاب شرير طامع، يسعى الى أن يكون زواجه بها وسيلة لتحقيق نزواته الدنيئة على حساب الآخرين. وتفشل البنت الثالثة فى دراستها، فتسعى لها الأم لكى تتعلم التمريض، لكنها تتحول الى اعطاء حقن المخدرات للمدمنين، وتقيم علاقة محرمة مع زوج شقيقتها الشرير. أما البنت الرابعة فتصاب بالحمى الروماتيزمية نتيجة لظروف الحياة القاسية، ويبقى الابن، الصبى الوحيد، وقد تعثر فى الدراسة، فأرغمته الأسرة على تركها ليمارس أعمالاً يدوية وضيعة، يفشل فيها الواحد بعد الآخر.

ومن خلال هذه الأسرة الصغيرة، ترى الكتلة الجليدية المختفية تحت سطح الحياة فى القاهرة

خلال الثمانينات، وتعيش مع عشرات الشخصيات التى أقصتها الحياة على هامشها وان كانت مآسيها امتداداً لمأساة الأسرة: عاملات مصنع الحلوى اللاتى تحولن الى آلات بشرية، صانع العراوى الأبكم، عمال الفرن المستندلون المهانون، صبيان الميكانيكى المنحرفون، بائع اللبن الذى يقتحم البيوت لاختلاس متع عابرة رخيصة ابنة البواب التى تعانى الوحدة وتبحث عن علاقة ما مع الأطفال والصبيان، والجارة المسيحية المرحه التى تعاطفت وحدها مع الأرملة، بينما انتهت هى ذاتها بمأساة الارتباط برجل عابث فى علاقة زواج مسيحى بلا طلاق. ومن خلال تلك الشخصيات، وحكاياتها المتناثرة المتقاطعة، يعيش العالم طقوسه الأبدية التى تدور كدائرة ليس لها من بداية أو نهاية: الميلاد، والزواج، والموت.

ويكون دخول الشاب الشرير الى حياة الأسرة بداية الانهيار، فيضاعف ديونها، ويحاول- فى صفقة خاصة به- أن يرغم شقيقة زوجته على الزواج من الميكانيكى، فلا تجد أمامها إلا الهرب، كما يهرب الصبى عندما يضربه الشاب بوحشية لارغامه على العمل فى ورشة الميكانيكى، حيث يمارس الصبيان عدوانية متبادلة، وحيث تختلط مشاعر الشفقة بميول الشذوذ الجنسى المستتر، وتنتحر الممرضة بأن تشعل النار فى نفسها بعد اكتشاف علاقتها بالشاب.

أن ظل المأساة يظل مخيماً على جو الآسرة- وربما العالم من حولها أيضاً- لايخفف منه استمرار الأم فى ممارسة الحياة اليومية، ولاعودة الابنة الهاربة وقد تزوجت من صانع العراوى الأبكم وأنجبت طفله، ولاعودة الصبى الهارب فى آخر لقطات الفيلم، وقد أصبح رجلاً صغيراً، يعود حاملاً معه طعاماً لأسرته، ويسأل أمه عن مصير أخواته.. لكن صورته تتجمد على الشاشة، وتتحول فى (فلاش أوت) الى مساحة بيضاء خاليه بلاملامح، قبل أن يسمع، ونسمع، لسؤاله جواباً.

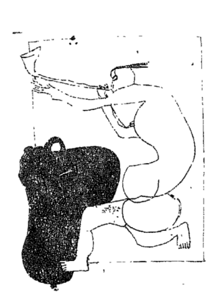
بين البكارة وفقدانها:

وهكذا يغزل الفيلمان خيوطهما فى نسيج درامى رقيق، ليعبر كل منهما عن مرحلة من تاريخ الأمة العربية من خلال الحياة اليومية التى تعيشها شخصيات عادية، فى تجاربها التى لاتمنح إلا، لقليل من السعادة والكثير من الألم.

لكن الليل الحالك الذى يخيم بظلاله على العديد من مشاهد «أحلام المدينة» يبدو دائماً وكأنه الفجر سوف يشرق فى آخر المطاف فى سمائه، بينما تبدو الحياة فى «يوم مر..»، حتى فى المشاهد التى تسبح فى بحار من الضوء، ليلاً طويلاً ممتداً بلانهاية.

إن هذا الأمل الذى يشع فى «أحلام المدينة» يجسد فى اتخاذ الفيلم من الصبى محوراً لعالمه، يعتريه ويعترينا الانهار بينما تكشف الحياة له ولنا عن أسرارها سراً وراء سر، بينما يخيم اليأس على «يوم مر..» حيث تصبح الأم بطلاً وحيداً للفيلم، ويروعها ويروعنا ما تكشفه الحياة عن كارثة تلو أخرى.

إن هذا مايجعل «أحلام المدينة» تجربة ماتزال تتخلق أمام أعيننا فى رحم المستقبل، وأن



أصبح هذا المستقبل اليوم ماضياً، بينما يبدو «يوم مر..» تجربة معطاة، جاهزة، نعرف خاتمتها المأساوية وأن ظلت فى علم الغيب، تجربة لاتعيش آلام المخاض، بل تعانى آلام الاحتضار.

إنك لاتجد الصبى فى «أحلام المدينة» مجرد بطل لبنائه الدرامى، وانما يبدو الفيلم كله منطلقاً من وجهة نظره، حتى فى تلك اللقطات التى لايكون موجوداً فيها على المستوى الواقعى، والتى تظل بدورها مكتسية بروح الحنين الى الماضى وكأنها تنبعث من خلال ذكرياته.

وبينما يبدو الصبى (نور) فى «يوم مر..» كأنه يحمل بعض الظلال من أطفال الواقعية الجديدة الابطالية نرى ديب أكثر اقتراباً من أبطال الواقعية الاشتراكية، يواجه الحياة بشجاعة تذكرك بطفولة جوركى ذاته، يعمل ليكسر طوق العبودية الذى فرضه الجد على أسرته الصغيرة، ويجمع بين عمله الشاق والتحاقه بالمدرسة، حيث يبدو اكتشافة لاسمه الحقيقى المدون فى الوثائق الرسمية أشبة بالتعميد، فينطلق فرحاً باكتشافه ليعلن اسمه بين الرفاق. أما فى «يوم مر..» يخرج نور من المدرسة مرغماً بسبب اصرار أمه التى لاتستطيع الاستمرار فى الانفاق عليه. بل إنها تدفع به الى تجربة العمل القاسية، فيهرب فى النهاية، ليضيع فى الزحام حيث لايعرف له أحد اسماً.

إن ذلك الضياع الذى يعيشه نور فى «يوم مر..» يقوده الى علاقات مشوهة مبتورة، حيث تجهض أحاسيسه الجنسية الأولى بعد لحظات عابرة يختلسها بالهرب من عمله، يلتقى خلالها فى علاقة ساذجة بإبنة البواب التى تكبره سناً وتعامله كطفل غرير، فتشترى له الحلوى وتذهب به الى السينما، ليكتشف أنها تبحث عن متع أخرى مع شبان أكثر نضجاً، كما اكتشف فيما بعد أنه كان هدفاً لعلاقة شاذة يخفيها زميله فى الورشة تحت قناع التعاطف الزائف. أما ديب فتولد مشاعره الجنسية الأولى خلال تعرفه على العالم أثناء العمل اليومى ذاته، عندما يسترق السمع فى محل الكواء لحديث الرجال الذين يتبادلون أخبار السياسة، ويحكون الحكايات عن غزواتهم الجنسية، أو

عندما يذهب بملابس معلمه الى المصبغة، حيث تختلط رائحة الأبخرة الكيماوية بالعرق، وتلتصق الملابس الفقيرة بأجساد الفتيات العاملات، أو عندما ينسى، تحت تأثير الابتسامة الرقيقة لابنة الجيران المسيحية، أنه فى أول يوم يصومه فى حياته، فيقبل منها قطعة من الحلوى، ليمضغها بعذوبة بالغة.

ومع النضج الذى تفرضه الحياة على ديب يوماً وراء يوم، تتحول أحاسيسه المبهمة الى حب حقيقى، وأن يكن طفولياً بريئاً، ينطلق بين جوانحه تجاه طفلة من الجيران، تأتى كل صباح ليكوى لها شريط شعرها، وعندما يفضحه رفاقه وينادونه باسمها رغبة فى اثارة غيظه، يجرى وراءهم ليسكتهم على الرغم من أن روحه تفيض بسعادة غامرة، وكأنهم ضبطوه متلبساً بالرجولة.

لكن للنضج وجهاً آخر، أكثر تعقيداً واقتراباً من الاحساس بالإثم، عندما كان ديب يختلس النظر الى المرأة البدينة اللعوب (التى ترى لها شبيهاً فى الملامح الخارجية لشخصية الجارة المسيحية فى «يوم مر..») إن المرأة الغنجة تسعى الى الايقاع بأمه فى حبائلها مما يشكل خطرا على الصبى، وإن ظلت تثير عنده بعباراتها الجنسية المستترة، وايماءاتها الفاضحة، رغبة سرية ممتزجة بالخوف من تلك الأنثى المكتنزة التى يراها تمسح عن إبطيها رائحة العرق والعطر الرخيص.

هاهى الحياة تعلمه أن حقائقها ليست بسيطة كما يتصورها عقل طفل، كما تعلمه أيضا كيف يتفاعل مع الحياة حتى باستخدام العنف أحياناً. وبعد أن كان لايستطيع أن يمسك نفسه عن البكاء عندما يرى الدماء، أصبح قادراً على أن يمسك بالمقص محاولاً أن يبقربه بطن الرجل الذى غرر بأمه.

لقد كان ذلك كله يليق برجل صغير، إنضجته التجارب فى عالم مضطرب، حتى أنك ترى الرجال الكبار يرتجفون من الرعب خوفاً من ملاحقة السلطات بينما يكون الصبى الصغير من بينهم أول من يملك جرأة صادقة وداعية على أن يضع توقيعه على بيان تأييد... لعبد الناصر!

إن ابنهار الصبى الطفولى بالعالم، وأحاسيسه الجنسية الأولى، وتعاطفه الوجدانى مع أحلام المدينة والوطن، تظهر جميعها معاً ليصبح اقترابه من النضج موازياً للرحلة المتعثرة للوطن نحو تحقيق الفكرة القومية

ليس هناك لذلك الاحساس بالبكارة إلا ظل باهت فى «يوم مر..»، حيث يحتم الحاضر بوجوده الثقيل، لايترك فرصة واحدة للحظة بهجة حقيقة. وبينما رأينا الأم فى «أحلام المدينة» بتبيع سوارها لكى تشترى مذياعاً، وتتلقى من الجد لوماً موجداً، نرى الأم فى «يوم مر» تبيع لجارها الضابط من وراء ابنائها، جهاز تسجيل صغيراً، فاز به ابنها الصبى فى احدى مسابقات التليفزيون، تبيعه على الرغم من البهجة التى كان يشيعها فى نفوس الأبناء فى مقابل قروش قليلة تقيم به أود أسرتها. ففى الأيام المرة لامعنى لأن تتحمل الألم مقابل الاحساس بمتع الحياة، وإنما المعنى الوحيد هو مجرد محاولة الاستمرار فى الحياة، والرضا بالوقوف عند حد الكفاف، وان لم يمنع ذلك الرضا والامتثال قسوة المصائر المأسوية التى تختبئ وراء كل منعطف الحياة، لينتهى عش الأم الفقير، الذى حاولت بكل استماته أن تدافع عنه، وقد تناثرت قشاته فى مهب الريح.

وعلى العكس من زمن الأحلام، لاتكون بكارة المشاعر فى الأيام المرة هى الطريق الذى يفضى الى التفاعل مع الحياة، وإنما الطريق هو فقدان البكارة ذاتها.

عن الزمن والشخصيات:

إن العالم يبدو فى «يوم مر..» عالماً سوداوياً كئيباً، كما يبدو الزمن فيه يوماً واحداً مريراً لا تتخلله الا لحظات السعادة القصيرة اللاهثة المبتورة، التى تقطعها دائماً انعطافات ميلودرامية حادة، وأن كان تجاورها وتعاقبها محايداً بارداً، حتى أن الفيلم لايش أبداً بالاحساس بتقديم الزمن، ولايوحى بأى انتقالات زمنية على الرغم من أن أحداثه تستغرق شهوراً وسنوات.

وعلى العكس، يحتشد «أحلام المدينة» بالانتقالات الزمنية الناعمة، مثل سقوط المطر على الجدران الصخرية، وعلى بلاط الشارع المرصوف، والعواصف التى تكاد تقتلع الأشجار، وحلول الصيف بشمسه اللاهبة، والنسيم الذى يهز الستائر، وليلة العيد، والجو الخاص برمضان وطقوسه: ايقاظ الصبى من نومه عند السحور، ودقات طبلة المسحراتى، وصوت المؤذن الذى تسمعه وكأنه يعلق بطرف خفى على الأحداث، مرتلاً تواشيحه فى شجن عميق: (له الملك، وله الحمد.. يحيى.. ويميت).

لقد صنع «أحلام المدينة» بتلك الانتقالات فصولاً من دراما تشيكوفية رقيقة، لحمتها وسداها ليستا الأحداث المثيرة، وأنما الشخصيات التى تراها- حتى العابرة منها التى لاتظهر إلا فى لقطة خاطفة واحدة- بشراً حقيقاً من لحم ودم، تشكل معاً لوحة شديدة الاتساع، ترى فى تفاصيلها كيف يعيش هؤلاء الناس حياتهم اليومية، ويصنعون فى الوقت ذاته تيار التاريخ، يدخنون الحشيش، ويعلقون بوعى وسخرية على تقلبات السياسة وانقلاباتها، فيقول أحدهم وهو ينظر نحو الكاميرا وكأنه يوجه كلماته إلينا: (البلد بتنام على شئ، وبتصحى على شئ تانى، خليكوا سهرانين بالكو يحصل شئ وانتو نايمين!)... انهم مضطرون للهتاف لكل من يجلس على كرسى الحكم، تراهم يسرعون بازالة صوره بمجرد أن يطاح به، ويهتفون بالعبارات ذاتها للحاكم الجديد، الذى ينفضون الغبار عن صورته ليعلقوها فى صدر دكاكينهم قبل أن (تعلقهم) السلطة الجديدة. لكنهم دائماً يخبئون فى الصدور حقيقة مشاعرهم، ويتهامسون فيما بينهم، فى لحظات الصفاء، باسم من يضعون صورته فى القلب، ويصنعون له الهالات ويحكون عنه الأساطير، مثل شكرى بك (القوتلى) الذى يؤكدون أن أمه قد أوصته ألا يحكم بالاعدام على انسان.

ومع مثل تلك الشخصيات التى تراها فى لحظات صدقها الانسانى، ويمكنك أن تصدق وجودها، وتفهم دوافعها، وتلمس تلك الروح شديدة التعاطف التى يصورها بها الفيلم حتى عندما يبدو سلوكها مدانا على المستوى الأخلاقى. فقسوة الجد الطاغية هى فى جوهرها حصاد لحياته هو ذاته فى ظل القهر الذى كانت تمارسه عليه سلطات الاحتلال التركى والفرنسى معاً، والذى تعلم منه كيف يمارس القهر بدوره على الأخرين، بينما يعيش لملذاته وحدها، ويصنع من بينه قلعة منعزلة عن العالم، يغلق أبوابها الصدئة بمفاتيحها العتيقة الضخمة. لكنك ترى الجد أيضا فى



لحظات صفائه النادرة، وقد تخلى عن وجهه الجامد الذى يشبه القناع، يغازل المرأة البدنية الغنجة، ويغوص فى الماضى ليستخرج من أعماق ذاكرته أغنيات تركية قديمة ، يشد ويكلماتها الغامضة فى طرب جذلان.

كما أن الرجل عميل المخابرات هو فى جوهره ضحية قبل أن يكون جانياً، حرمه أبوه من الميراث وأعطى كل شئ لشقيقه زير النساء، فدفعته البطالة الى التجسس على الآخرين مقابل لقمة العيش، وعندما استغنت عنه السلطات فى فترة زوال الحكم العسكرى عاد الى البطالة من جديد، وتخلى عنه الآخرون لأنهم لا يستطيعون أن يغفروا له ماضيه، مما دفعه الى أن يحاول قتل أخيه، لكن أخاه سبقه بطعنة مقص خرجت لها أحشاؤه، وظل يدور حول نفسه حتى سقط وسط بحر من دمائه.

أنك أيضاً لاتستطيع أن تخطئ تلك اللمسات الخاطفة التى يستخدمها الفيلم لتصوير الروح الانسانية الحقيقية، بضعفها وقوتها، وفى ملامح الشخصيات الثانوية الآخرى، مثل الميكانيكى الذى تراه فى لقطتين أو ثلاث يغازل النساء العابرات ويغنى لوردة الحب الصافى لكنك تراه أيضاً يغنى لثورة تموز الغالى، ويضع بصمة أصبعه على بيان التأييد لعبد الناصر، هناك أيضا شيخ المسجد، الذى لاتراه الا مسرعاً كأنما يخشى مواجهة الناس والأحداث، ولايجد اجابة عن تساؤل بعضهم لتأييده للسلطة السابقة عندما كانت فى الحكم.

وهناك أخيراً، ذلك الرجل الطيب، الذى وقف مع الأسرة ليلة وصولها ليقنع الجد بايوائهم ، تراه فى لحظة غضب يكيل الضربات القاسية لشاب سياسى ليمنعه من الدخول الى الحارة درءاً لشبهات السلطة. إن الرجل يعود فى لحظة صفاء، وبعد عودة شكرى بك، ليبدى ندمه أمام الصبى ديب، ويعلن بأسى : (إنها الضرورة ياديب).

نعم، أنها الضرورة، أو الظروف الاجتماعية والسياسية القاهرة التى تصنع البشر، والتى تأخذ

مكاناً هاماً فى البناء الدرامى لفيلم «أحلام المدينة»، لكنك تفتقدها الى حد بعيد فى«يوم مر..»،حتى أنك ترى الشخصيات فيه أنماطاً جاهزة ساكنة لاتكاد تلحظ عليهم تطوراً فى تفاعلهم مع الأحداث، بل أنهم يبدون أقرب الى أن يكونوا جزراً منعزلة، تسود فى أعماقهم كراهية متبادلة- غير مبررة درامياً- تجعلهم يصرخون ويتشاجرون ويتقاتلون دون أن يعيشوا على الشاشة لحظة واحدة من التأمل أو الصراع الداخلى.

وبقدْر مايعكس ذلك رؤية واعية من صانعى الفيلم، مقصودة لذاتها، للتعبير عن قسوة الحياة ومرارتها، فأن تجاهل البعد الاجتماعى للشخصيات بأبعاده الانسانية، يعكس قصوراً واضحاً فى البناء الدرامى للشخصيات، فكل الرجال- فيماعدا صانع العراوى الأبكم- شخصيات كريهة، شريرة، تبدو جميعها- فى جوهرها- تنويعاً على شخصية الشاب الشرير، الذى لايقدم الفيلم مبرراً درامياً واحداً مقنعاً لقسوته الطاغية، سوى اصراره على أن تضحى الأسرة بكل شئ من أجل أن يأكل البطيخ ويشرب الماء البارد(!)، ويهدد بين الحين والآخر بعدم اتمام الزواج من الابنة التى تعلقت به، والتى يبدو ارتباطها به نوعاً من الغريزة العمياء التى يغذيها بداخلها، كما تقول هى ذاتها بصراحة ومباشرة، (الشيطان الشاطر). لكن الأكثر أهمية هو أنك لاتستطيع أن تفهم مالذى يجعل الأم، شديدة الصلابه صعبة المراس، تقدم له التنازلات صاغرة، رغم اعترافها بأنه قد (ضيع لها بنتين)، وزغم رده الوقح الصفيق بأن (الباقى فى السكه)! بل إن الرؤية السوداوية القاتمة تجاه الشخصيات تمتد الى بطلة الفيلم ذاتها، التى جعلتها الحياة تفقد الثقة فى الآخرين، حتى انها توحى لجارها الذى باعت له جهاز التسجيل بأن من المحال أن يتسرب الى نفسها الشك فى أمانته، لكن ما أن يعطيها ظهره حتى تبدأ فى عد النقود متوجسة فى نقصانها. لكن الأكثر غرابة أننا نفقد الكثير من اعجابنا بالأم، بل لعلها تثير رفضنا أيضا، حين يقدم لنا الفيلم ذلك التعاطف الذى تبديه نحو الآخرين على أنه تعاطف كاذب، فتراها تشارك فى جنازة جارتها المسلمة الفقيرة، تقطع العويل والصراخ الزائفين لتتحدث مع ابنتها فى أكثر أمور الحياة تفاهة، ثم تترك الجنازة، ومعها كل النساء، لتهرولن الى التليفزيون ويتطلعن ببلاهة الى صورتها على الشاشة وهى تتسلم الجائزة. وفى المشهد التالى مباشرة، تشارك الأم فى عرس الجارة المسيحية الغنية، وعلى حين تطلق الأم زغرداتها المدوية، فانها تخفى وبناتها، ضحكاتهن الساخرة من العروس التى تمزق فستانها الضيق من فرط بدانتها.

كما تتسلل تزعة فولكلورية مصطنعة الى ملامح الشخصيات، حتى انك تسمعها أحياناً تتحدث فى حوارها بلغة واحدة، تتحشد فيها الأمثال الشعبية والكنايات العامية التى يكاد بعضها ان يتكرر على ألسنتها جميعاً. كما تبدو الشخصيات أحياناً وكأنها خرجت من بين طيات الكتب لامن زحام الحياة، أو كأنها لاتجسد شخصيات حقيقية وإنما تمثل مايتصوره صانعو الفيلم عنها، فلا يمكنك أن ترى فتاة اليوم فى القاهرة- أياً ماكان تدنى المستوى الاجتماعى الذى تعيش فيه- تنادى أمها بلفظ (ياأمه)، وليست هناك أرملة قاهرية، تدفعها حسرتها على شبابها الضائع، الى أن ترسل خطاباً الى الامام الشافعى ليكون قاضياً بينها وبين زوجها الذى مات وتركها (حتى لو كانت بعض سطور الرسالة منقولة عن دراسة الدكتور سيد عويس حول الرسائل

التى تصل الى ضريح الامام الشافعى، والتى كان مرسلوها - من الريفيين أساساً - لايطلبون منه أبداً أن يقضى فى نزاع مع غريم ترك هذا العالم الى العالم الآخر ، كما أنه ليست هناك أم لاتعرف القراءة أو الكتابة، مثل عيشة «فى يوم مر..»، تسدى النصح لأطفالها - فى ثلاثة مشاهد من الفيلم - عن طريق استخدام الحكايات الرمزية المقتبسة عن حكايات ايسوب أو لافونتين أو حتى كليلة ودمنة .بل ليس هناك على المستوى الواقعى، فى القاهرة المعاصرة ذات العشرة ملايين - حتى لويدا ذلك موحياً بدلالات رمزية - منادى عجوز، ينادى على الصبى الهارب، بصوته المتحشرج كأنات مريض متوجع، وقد ضاعت نداءاته فى زحام المدينة.

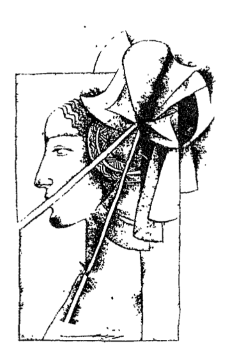
عن الواقع والرمز:

إن هذا الاستخدام الذى يحقق تفاعلاً جدلياً بين تسجيل الواقع المحسوس، ودلالاته الرمزية التى يوحى بها من خلال الأدوات السينمائية، يمكن أن يحلق بالفيلم الى عالم الشعر (مع الاحتفاظ بالجذر الواقعى قابلاً للتصديق)، لكنه قد يحول الدلالة الشعرية الى معادلة رياضية فجة، أو قد ينزع عن الواقع حرارة الحياة.

وفى الحقيقة أن «يوم مر...»، الذى يتعامل مع الواقع المعاصر، وتدور أحداثه (هنا، والآن) قد امتلك فرصة أكبر بكثير للتناول الواقعى بالمقارنة مع «أحلام المدينة»، الذى كان عليه أن يخلق من جديد واقعاً قد أصبح اليوم ماضياً:

لذلك استطاع «يوم مر..» فى مشاهده المنفصلة أن يحقق اقتراباً حميماً من الواقع، وأن يتحول فى بعض لقطاته الى دراسة متأملة فاحصة له. ولقد ساعدت الخبرة التسجيلية لمخرجه خيرى بشارة، ومن خلال كاميرا طارق التلمسانى، فى تصوير لقطات تتميز بالتلقائية والعفوية، لشوارع القاهرة والحياة اليومية فيها، كما ساعد الحس الجمالى الخاص للمخرج فى تصوير الحصار المادى والنفسى الذى يعيشه أهل القاهرة الفقراء داخل البيوت، بجدرانها الخانقة كابية اللون، التى لاتترك للشخصيات - فى الواقع والكادر السينمائى على السواء - الا مساحة ضيقة يتحركون فيها وقد انحنت قاماتهم وانكسرت نفوسهم. لكن التصوير فى «يوم مر..» ينزلق أحياناً الى البحث عن الجمال الشكلى المجرد، خاصة فى تصويره للأشعة التى تتخلل زجاج النافذة الملون، الذى لايضيف دلالة رمزية ما، فى نفس الوقت الذى يبدو فيه - على المستوى الواقعى - غريباً تماماً على طابع المسكن الفقير، الذى يقع على الشارع مباشرة، حيث يكون زجاج النافذة معرضاً على الدوام لأن يتحطم، ويكون أكثر قابلية للتصديق عندما تستبدل بعض أجزائه بقطع من الورق أو الخشب.

ويدفع الطموح الفنى صانعى فيلم «يوم مر..» الى محاولة جعل الصورة السينمائية تتجاوز - فى بعض المشاهد - جذورها الواقعية، أو تستغلها أحياناً لتعبر حرفياً عن كنايات اللغة المنطوقة واستخداماتها المجازية - فعندما يريد الفيلم أن يقول أن الفتاة التى امتهنت التمريض قد انزلقت الى طريق خاطئ، فأنه يجعلها تسير فى طريق على مدخله إشارة (ممنوع الدخول)، لنراها فى



المشهد التالى مباشرة وهى تحقن المدمنين بالمخدرات، ولأن الفيلم يريد أيضاً أن يخبرنا بأن الشاب الشرير (لايدخل البيوت من أبوابها)، يجعل المجارى تطفح حول المنزل فى ليلة العرس، فلايجد الشاب وسيلة للدخول إليه إلا من النافذة متسلقاً لوحاً خشبياً، كما نراه يهرب من النافذة فى لحظة ضبطه متلبساً بالخيانة مع شقيقة زوجته. وفى مشهد طويل آخر، يبدأ الشاب الشرير فى اقناع الأرملة بشروطه الجائرة للزواج من ابنتها، بينما ترى من بين قضبان النافذة التى تطل على الشارع لاعباً من ألعاب الحواة يبتلع النيران، فى الوقت الذى يضع فيه الحوار عبارة صريحة على لسان الشاب: (دا مولد وصاحبه غايب)، ليؤكد الفيلم لنا أن ألاعيب الشاب الشرير (تشبه) ألعاب الحياة.

وهكذا يعمد «يوم مر..» الى اصطناع أدوات (التشبية) التى تحاكى اللغة، على الرغم من أنها تكون فى الأغلب متسمة بالافتعال والمباشرة، فاقدة لحرارة الحياة، بل وربما يكون التشبية أحياناً أكثر ضعفاً من الأصل الواقعى وحده.

أما «أحلام المدينة»، فقد ظل وفياً فى كل تنفاصيله للجذور الواقعية للصورة رغم ماتحمله من دلالات رمزية، فلم تتحول لقطاته أبداً إلى مجرد تصوير جميل، حتى فى تصويره للجدران واطارات النوافذ والطرقات الصخرية والسماء الملبدة بالغيوم، التى لم نرها كطبيعة صامته أو مناظر طبيعية وإنما اكتسبت جميعها، فى سياق الفيلم، بعداً انسانياً يصب فى مشاعر الشخصيات وتحولاتها. كما أن الرمز يستمد وجوده دائماً من واقع مجسد، فتكتسب حركة كبس الوابور التى يقوم بها الصبى وهو يتأمل إحدى فتيات المصبغة دلالة جنسية، كما تصبح اللقطة القريبة للمكواة وما تبعثة من بخار حار تشبيها جميلاً بالصورة لحديث الكواء عن شوقه الجنسى العارم تجاه العاهرة.

كما تتأكد دلالة القهر الذى يمارسه الجد على الأم عندما تنخفض الكاميرا لكى ترى الأم وقد

أقعت على الأرض فى ظل مئذنة عالية تحتل الجزء الأكبر من الكادر. وفى إحدى اللقطات الموحية، يسقط الصبى على الأرض تحت تأثير الكلمات التى يكيلها له عميل المخابرات عندما يسمعه يهتف باسم شكرى بك. إن الكاميرا تصور الصبى من مستوى منخفض قريب من سطح الأرض، لتظهر فى مقدمة الكادر قطع أوانى فخارية متكسرة، يرقد الصبى بينها ليقوم ينفض عن نفسه الغبار، ويمسح عن فمه الدم، وقد بدا- من خلال زاوية التصوير- أطول قامة وأصلب عوداً.

إن هذا الوعى الفائق بوحدة الأسلوب الذى يخلق الدلالة الرمزية من خلال التفاصيل الواقعية، يمتد أيضاً فى «أحلام المدينة» الى شريط الصوت، الذى يعتمد على المؤثرات الصوتية ذات الأصل الواقعى وحدها: صوت المطر، ضوضاء الشارع، صياح البشر ونداءات الباعة، كما يعتمد على التفاعل الخلاق بين التعليق الصوتى (الذى يأتى دائماً من خلال مصدر واقعى) وبين الصورة. فى اللقطات الأولى التى تظهر فيها الأم، بعد أن عادت لتوها الى دمشق، تصورها الكاميرا فى لقطة قريبة بينما تسمع على شريط الصوت تعليقاً آتياً من مذياع فى خضم الأحتفالات بعيد الجلاء: (تلك الأم الرءوم التى انجبت للعالم أزهى الحضارات)، لتمتزج منذ البداية صورة الأم والوطن معاً. إنه الوطن الذى كان قد نال استقلاله عن الاحتلال الأجنبى، لكنه مايزال يرزح تحت نير السلطة العسكرية التى تشده بأغلالها الى الماضى، فترى الجد فى مشهد لاحق يجر الأم جراً لكى تسلم طفليها الى الميتم (الملجأ)، وترى وجه الأم فى لقطة قريبة، وقد غطاه وشاح أسود تهزه الريح، بينما تسمع على شريط الصوت... نشيد الاستقلال!!

حتى الزغنيات ذات المصدر الواقعى، تجدها فى «أحلام المدينة» تكشف اللحظة الدرامية، فتتوازى أغنيات الجد التركية الغامضة مع إلحاح المرأة الماكرة على الأم، ليتأكد جو الحصار الذى يدفعها الى قبول الزواج من الرجل ذى العلاقات المشبوهة مع السائحين القادمين من بلاد البترول. كما نسمع أغنية (غنى لى شوى)، تترنم بها الأم بعذوبة تمتزج بالأسى، وهى تصاحب الصوت الصادر من المذياع، خلال مشهد بالغ الرقة وهى تعطى لطفلها العائد من الملجأ حماماً دافئاً، (وهو المشهد الذى يتكرر فى «يوم مر...»، وان افتقد كثيراً من رقته).

أما فى «يوم مر..»، فان شريط الصوت يكتسب تلك الدلالة الرمزية فى بعض مشاهده، لكنه يصبح أكثر ابتعاداً عن جذوره الواقعية. إن الأم تعيش مرارة الحياة فى زمن ردئ، تطوف ذكرى الماضى الجميل بوجدانها كما يطوف الحلم، فتنساب شجونها لترى زوجها الغائب بعينى خيالها يمشى مختالا ببذلته العسكرية، كما كان يفعل فى زمن الأحلام، تسمعه يعزف لها ألحان الحب بألته الموسيقية التى كان يعزف بها أيضاً أناشيد الانتصار.

لكن الفيلم يستطرد فى استخدام آله الساكسفون، التى يبدو صوتها غريباً الى حد ما على الأذن العربية، لتعزف موسيقى مصاحبة لأحداث الفيلم، فى خليط غير متناسق من الألحان الشرقية والغربية، القديمة والجديدة. كما يضيف الفيلم أغنية تسمعها مع نزول العناوين فى بداية الفيلم ونهايته، وإن كان الهدف منها هو تحقيق نوع من الاغراب على طريقة بريخت، ومحاولة دفع المتفرج الى التفكير فيما يراه وعدم الاكتفاء بالانفعال به. إلا أن هذا الاستخدام ذاته قد يبعد

بالفيلم عن الايحاء المقنع بجذوره الواقعية، خاصة وأن كلمات الأغنية- على الرغم من أن كاتبها هو أحمد فؤاد نجم- تتحدث عن الدنيا التى تشبه السيرك، فتجرد الواقع من شروطه التاريخية، وتحوله الى قضية فلسفية مطلقة بلازمان أو مكان.

وهكذا ظل واقع الأسرة الفقيرة فى «يوم مر..» ضائعاً متردداً بين تجسيد الواقع، والتسامى به الى الرمز السياسى للوطن المأزوم أحياناً، والى الرمز الفلسفى لمولد الدنيا الصاخب فى أحيان أخرى. قد تستطيع أن تلمح دلالة سياسية ماوراء الدين الذى يكبل الأم ويجعلها نهباً هى وأسرتها للمطامع، وقد ترى صاحب الدين على أنه واحد من رموز الطبقة الصاعدة الجديدة، صاحب الورشة الذى يريد ان يملك المستقبل بزواجه من الابنة، وقد تقترب أكثر نحو الدلالة الرمزية عندما يضع الفيلم على لسان الصبى فكرة أن (الدين لازم يتقسم علينا كلنا). لكن الرمز يضيع تماماً اذا ماحاولت أن تجد معادلاً لشخصية الشاب الشرير، الذى يضعه الفيلم فى اطار ميلودرامى، ويجعله مسئولاً وحده عن الدمار الذى أحاق بالأسرة، ويسميه عرابى دون أن يلتفت الى مايحمله هذا الاسم (نادر الاستخدام الى حد بعيد) من دلالات فى التاريخ المصرى، تزيد من رمز الشخصية اضطراباً.

وعلى النقيض، ينصهر الواقع المجسد فى «أحلام المدينة» مع دلالته السياسية الرحبة. وهل هناك ماهو أكثر عمقاً وتأثيراً من شخصية الرجل العجوز، صاحب المصبغة، الذى فقد بصره فى حرب فلسطين عام ١٩٤٨، والذى ظل يحمل فى قلبه أملاً لايموت، ولايتحقق، بأن يسترد بصره ذات يوم؟ إنك تراه فى لقطات عديدة، تتكرر وتتقاطع مع مشاهد الجزء الأخير من «أحلام المدينة»، يسير على غير هدى فى الشوارع، يتحسس الجدران، ويسترجع عن ظهر قلب رسالة أملاها على ابنة أختة، يحكى فيها تفاصيل المعركة التى ذهبت بنور عينيه. واذا كانت الأم فى «يوم مر..» قد بعثت برسالتها الى ضريح الامام الشافعى، فإن رجلنا العجوز الأعمى يبعث بها الى عبد الناصر!

ومن المؤكد أن أياً من الرسالتين فى الفيلمين لم تصل الى غايتها أبداً، وباتت صرخة بلا صدى. لكن من المؤكد أيضاً أن الرسالة الحقيقية التى يتوجه بها «أحلام المدينة» الى جمهوره قد تركت أثراً حقيقياً من الحنين والأسى العميقين اللذين يدفعان بنا الى رؤية أكثر وضوحاً للتاريخ العربى المعاصر، وفى اللقطات الأخيرة من الفيلم، ووسط مظاهر الابتهاج الرسمى بميلاد البذور الأولى للوحدة العربية، يضع الشاب الثورى ذراعه على كتف الصبى، ويدعوه الى النظر الى السماء، حيث يشرق القمر بدراً، ويقول له: «انظر. الله بذاته مع الوحدة!»

هاهو الصبى المضمد الجراح، الذى لابد قد أصبح اليوم كهلاً، وهاهو الوطن الذى عانى من الاحتلال والرجعية والسلطة العسكرية والتمزق، هاهما يتصوران- فى تلك اللحظة- أنهما استطاعا أن يحققا «أحلام المدينة»، بينما نعرف- نحن المشاهدين، ونحن نرقب تلك اللحظة من بعيد- أن الحلم قد راحت سكرته، وأن الصبى والوطن قد تعثرت بهما الحياة والتاريخ، وضاعت منهما- الى حين؟!- أحلامهما فى «يوم مر...»

المسئولون والمبدعون ومجلات الهيئة

عندما صرح سمير سرحان رئيس هيئة الكتاب عن عزمه انشاء مجلة ثقافية واحدة تحل محل مجلات الهيئة (ابداع، فصول، القاهرة، المسرح، علم النفس، الفنون الشعبية، عالم الكتاب) كان يسعى فى المقام الأول إلى ابعاد الانظار عن الهيئة ظلت بلاورق لمدة ثلاثة شهور، أى بعد انتهاء زفة المعرض الدولى للكتاب فى فبراير ١٩٩٠، ولكى تتوه الحقيقة ولايتطرق أحد لمسألة الميزانية التى يلتهمها المعرض، كان عليه أن يشغل المثقفين والاعلام بقضية أخرى.. فكان التصريح بالغاء المجلات السبعة واصدار مجلة واحدة شاملة- ثم تراجعه فيما بعد مع أول كمية ورق تصل إلى مطابع الهيئة.

والتلويح باغلاق المجلات لابد وأن يجعلنا نسأل: لو كان هناك اتحاد كتاب حقيقى أو منظمات أو جمعيات يعمل المثقفون فى اطارها، هل يظل مستقبل المجلات مرهونا بقرار يصدره د. سمير سرحان؟

ولأن هذه المؤسسات لاتخضع لرقابة شعبية فان قراراً فردياً باستطاعته أن يلغى منابر ثقافية فاعلة قدمت وتقدم للثقافة المصرية الكثير والكثير رغم كل السلبيات التى تحاصرها.

ولأن المبدعين المصريين خارج اطار «الحسبه» السياسية الثقافية فان قرارا لمسئول يستطيع أن يضع الحركة الادبية والنقدية فى سلة المهملات.

لقد تضاربت الاختصاصات، والصراع قائم بين الوزارة وهيئة الكتاب إذ كان لوزير الثقافة مشروعه الخاص باصدار مجلة ثقافية دون أدنى تنسيق مع الهيئة التى تتبعه اداريا وحيث تسود الشللية، وعدم وضوح مشروع ثقافى للدولة وظهور نبرة المجلات الخاسرة!

كأن الربح هو الهدف من مجلة ثقافية تصدرها الدولة! الدولة التى بددت الكثير، وتبخل على الحركة الثقافية بمجلات تبرز وجه مصر الحضارى وتؤسس حركة ثقافية هى الدرع الواقى لتماسك هذه الامة خاصة فى ظل الانتشار السرطانى للجماعات الظلامية التى تستهدف فى المقام الاول تدمير أسس المجتمع **المدنى الذى تلعب الثقافة الدور الرئيسى فى تماسكه وتطوره.**

لقد كان تضارب ردود المسئولين عن المجلات فى «الاهالى» مثالاً للفوضى، فكل منهم فى واديه الخاص تحركه مصالحه.

يقول د. **محمد عنانى** (رئيس قطاع النشر، ورئيس الترجمة، ورئيس تحرير مجلة المسرح، ورئيس...) ان المجلات ميتة وخاصة القاهرة وابداع وفصول، فهى انشئت فى ظروف غير صحية وعلى أسس غير سليمة (قبل سمير سرحان!) فمجلة القاهرة انشئت لارضاء رئيس تحريرها السابق عبد الرحمن فهمى وفصول صنعت لمجد اعتدال عثمان وعز الدين اسماعيل.. وهى ليست مجلة ولكنها كتاب دورى.. يضحك عليه الجميع، لأن أصحابه يروجون لمنهج غير انسانى هو «البنيويه» التى انتهت فى العالم كله ويدافع عنانى عن بعض المجلات مثل مجلة المسرح (سريعة الانتشار.. بفضله!) والفنون الشعبية وعلم النفس وعالم الكتاب.

ويقول د. **عبد القادر القط** رئيس تحرير مجلة «ابداع» المحافظة: ان المجلة لم تصدر لمدة ثلاثة شهور والسبب قصور الهيئة ومشاكلها الخاصة بالورق، فمن يصدق أن العاملين بالمجلات لم يحصلوا على مكافآتهم سبعة شهور كاملة؟ وقل المطبوع من خمسة ألاف إلى ثلاثة ألاف، وكنا نطبع على ورق أبيض ٧٠ جرام أصبح ورق ستانيه كورق الجرائد.

وأضاف انه قدم استقالته أكثر من مرة بسبب هذه الظروف، وقد أصبحت المجلة مضيعة للوقت وخاصة عند التعامل مع شبان مغرورين محدودى الثقافة.. وسيكون يوم الهنا بالنسبة لى عندما يتم اغلاق المجلة!!

أما د. **صلاح فضل** نائب رئيس تحرير «فصول» قال: ان فصول تمثل صناعة ثقيلة... باعتبارها المجلة النقدية الوحيدة فى مصر وهى على حد قول د. لويس عوض... قد ردت للثقافة المصرية الاعتبار خلال العشر سنوات الماضية.

وأضاف. د. صلاح فضل ان انشاء مجلة على أنقاض مجلات سابقة فكرة خاطئة.

وبعد أراء المسئولين هذه كان علينا أن نستطلع أراء المبدعين الذين يقيمون هذه المجلات ويدور «المكن» لهم وتستمد هيئة الكتاب حقيقة كونها هيئة للكتاب لأنهم فى الجانب الآخر يكتبون ويبدعون

فيبدأ الشاعر محمد ابراهيم أبو سنة بقوله:

من المؤكد أن المجلات الأدبية التى تصدرها الهيئة قد قامت بدور بالغ الاهمية فى انقاذ الابداع

أبو سنه: مجلات الهيئة حافظت على تماسك الحركة الابداعية

الكفراوى :نعيش فى مجتمع يخضع مصيره الثقافى لسيطرة جماعة تعمل بغير ضمير حقيقى

الجاد والجديد.

وخلال العشر سنوات الماضية صدرت مجلة «فصول» ١٩٨٠، ومجلة «ابداع» ٨٣، ومجلة القاهرة ١٩٨٦، ونشرت هذه المجلات النتاج النقدى والابداعى.. وقد تابعت هذه المجلات بهمة ونشاط ما تبقى من تيارات أصيلة على الساحة الثقافية، ولاأتصور الحركة الادبية بدون هذه المجلات إلا أن تكون عالة على المجلات العربية التى تصدر ولانعرف من قارئها على وجه التحديد

وهذه المجلات حافظت على تماسك الحركة الابداعية وحالت دون سقوط التيارات الشعرية.

ورغم اختلاف بعض الاصوات الشعرية مع سياسة هذه المجلات إلا انني أنظر إلى الجانب الابداعى.. وكانت ستتحول الحياة الثقافية إلى كارثة بدونها.

الظواهر السلبية.

يبقى أن نضيف بأن هذه المجلات تتجة لبعض الظواهر السلبية مثل أغتراب مجلة فصول النقدى واتساع المسافة بينها وبين الشعر فى مصر والحاحها على الجانب النظرى وترويجها للتيارات الغربية التى لاتلائم التيار الحالى مثل البنيوية وعدم الاهتمام بالشكل الفنى فى المجلات الاخرى مثل التبويب، ومثل غياب أبواب شهرية ويواجهنا أيضا فى الفترة الاخيرة الجمود فى التوزيع وفقدان الاستجابة، بحيث أصبح الصوت الادبى محاصرا بهامش واسع من الاهمال واللامبالاه الامر الذى انعكس فى صورة احباط على نفسية المبدعين الذين أصبحوا بلاقراء تقريبا.

ويضيف أبو سنة: وفى تصورى انه لابد من دراسة فلسفة هذه المجلات ودراسة الشكل الفنى لاخراجها والمكافآت والعودة إلى الاعلان الواسع عن مادتها وبحث مشاكلها وتشكيل هيئات التحرير بحيث تمثل كل التيارات على الساحة وأن نعمل على معالجة السلبيات.. لاننا فى وقت

ينحسر فيها الصوت الادبى وسط الملاهى، وسوف يكون الاغلاق كارثة بكل المعايير.

أما القاص سعيد الكفراوى

مأساة.

أن تتأمل واقعنا الثقافى فتشهد له. بخيبات الرجاء، وتضطر أخر المطاف أن تدينه. ويظل السؤال معلقا باحثا عن اجابه: هل بهذا الوطن شعراء وقصاصون؟. اذن لماذا ليس لهم ذلك التأثير فى الواقع كما كان للسابقين؟ فتضطر أن تجيب أنك تعيش فى ظل مجتمع تختلط فيه الاميه بالسلفية، يخضع مصيره الثقافى لسيطرة جماعة تعمل بغير ضمير حقيقى وتتوجه لتحقيق مصالحها الذاتية وبالتالى غابت توجهات الثقافة الحقيقية ما الذى جعل مجلات الهيئة عاجزة عن أن تعكس الهم الحقيقى للثقافة وأن تعبر بصدق عن واقع هذه الأمة، حيث يكون لها الحرية المطلقة فى الفعل والبحث عن أفق للمستقبل تمتلك فاعليتها بشرط الاختلاف وربط المنتج الثقافى بالاسئلة الصعبة.

تأمل تكية الهيئة تجد صاحبها وقد وزع ارثها على جيله وعلى أصدقائه وعلى شلته من المقربين، وحولها بوعى إلى بيت موقوف بلا فاعليه فى الواقع، وجندها بمطلق الصراحة لخدمة معرض الكتاب حيث (زفة الموسم)

عبد الحكيم قاسم: انا ضد اغلاق اى مجلة تصدرها الهيئة

محمد صالح: لماذا كل هذا الاهتمام برأى المثقفين فى اغلاق المجلات الثقافية؟

كيف بالله لاتكون لمصر رائدة الثقافة مجلات تعبر عن ضميرها الثقافى الحقيقى، فمنذ الصعود المبكر لفريقنا القومى لكأس العالم وبلدنا الحبيب يقف على رأسه حيث نقف مشدوهين لنشاهد آخر فتوحات «المصريين أهمه» وهم يعيدون للكبرياء الوطنى ماضاع منه فى سنوات الهزائم وانكسار الروح.

وها هما (الاهرام الرصينة والاخبار الغهيمة) تصدران مجليتهما الرياضيتين مشاركة منهما فى آخر زفة لقرننا السعيد.. فى الوقت الذى تثار قضية استمرار المجلات الادبية أم لا

لقد حصل عمنا الكبير نجيب محفوظ على جائزة كبيرة المقام كانت لابد أن تكون دافعاً للاهتمام بالثقافة والمجلة والكتاب.

لماذا لم تصدر الاهرام والاخبار مجلة ثقافية بعد نويل محفوظ؟

ولماذا تسعى الهيئة إلى اغلاق مجلاتها وتوقف سلاسلها هل هو آخر الامر تعبير رسمى عن موقف من الثقافة والمثقفين ومن ثم يعبر عن قصد حقيقى هل نحلم بواقع ثقافى أكثر عدلاً وبمجلات تمتلك فاعليتها فى التعبير عن أجيال القراء والقصاصين والشعراء والمبدعين الحقيقيين فى هذا الوطن، هل يفعلون؟ أننا نعيش فترة ظلام فلا نبصر إلا الظلام.

ام اننا نصرخ فى زمن ثقافة الازمة؟!

أما الشاعر محمد صالح فله رأى أخر :

تفتح المجلات؟ تغلق المجلات؟ تلك ليست القضية، القضية الاولى بالنقاش هى: كيف تدار هذه المجلات؟ ومن تخدم؟ وفى تصورى ان التلويح باغلاق المجلات الثقافية القائمة يقصد به فى المحل الاول توريط المثقفين فى الدفاع عن مجلات هزيلة، وتثبيت مصالح من لهم مصالح فيها

تدخل الموضوع من بابه فنسأل: هل كان رأى المثقفين هو أحد العناصر التى قام عليها اصدار هذه المجلات؟ وأنا اعنى هنا المثقفين بكل اتجاهاتهم، وليس مقاولى الثقافة. واسأل مرة ثانية اذا كانت اجابة السؤال الاول بلا، ومادامت السياسات الثقافية فى واد والمثقفون فى واد آخر، فلماذا اذن كل هذا الاهتمام برأى المثقفين فى اغلاق المجلات الثقافية؟!

لقد سدت كل السبل فى وجه اصدار مجلات (الماستر)، ومنع المثقفون من اصدار منابرهم، وحيل دون كثيرين منهم والحصول حتى على عضوية اتحاد الكتاب، واحتكرت المؤسسات الثقافية حق اصدار المجلات والكتب، لكن الابداع الحقيقى للثقافة المصرية، استعصى دائما على أن يحشر بين اغلفة هذه المجلات فلماذا يحاولون الآن أن يعلقوا فى رقاب المثقفين جريرة تعثر صدور هذه المجلات وهزالها؟

ليغلقوا هذه المجلات، أو ليستمروا فى اصدارها، ولتظل القضية الاولى باهتمام جميع المثقفين هى: اصدار مجلات تعبر عنهم وتداربهم

عبده جبير: هل تقف الدولة مع الجهل والتخلف ضد الثقافة والمثقفين

يوسف ابو رية: مايحدث من اضطراب متسق مع الموقف العام من الثقافة فى مصر

أما عبد الحكيم قاسم فيقول:

أنا ضد اغلاق أى مجلة تصدرها الهيئة... واذا سلمنا أن هناك قصورا فعلينا ان نسعى لتطوير هذه المجلات ورغم أن هذه المجلات تصدر من المثقفين الى المثقفين الا انها تقوم بدور فعال وهى التى تبرز اسماء المبدعين وأنا شخصيا اشتاق دائما للنشر فى «ابداع» والتى لابد وان يخصص لها الورق طوال السنة وكذلك مجلة فصول ذات السمعة الطيبة فى الوطن العربى.

وعن المجلات الثقافية عامة يقول الروائى عبده جبير

ليس هناك عاقل يهمه أمر الثقافة المصرية ويوافق على إغلاق اى مجلة ثقافية من ناحية المبدأ، ويذكر الجميع ماترتب على اغلاق المجلات الثقافية السابقة (الفكر المعاصر، الكاتب، المجلة، تراث الانسانية.. الخ) من نتائج كان واحدا منها، ولعل هذا يردع من يفكر باغلاق المجلات القائمة (ابداع- القاهرة- فصول.. الخ): هجرة أقلام المبدعين للكتابة فى مجلات البلاد الأخرى، والكلام عن أن مصر الدولة تقف ضد الثقافة والمثقفين، وأنها مع الجهل، والتخلف فهل يريد من يفكر فى اغلاق هذه المجلات أن يتردد هذا الكلام مرة أخرى؟ ولصالح من؟ أم انهم فعلا يريدون لمصر الجهل والتخلف؟

لكن هناك ملاحظة تخص ماتردد من كلام عن اغلاق هذه المجلات هل تردد بناء على معلومات صحيحة؟ وهل لم يكن الموضوع «طعما» أريد به اختبار رد الفعل، وبلعته الاهالى؟ أم أن المعلومات حقيقية والتصريح الأول باغلاق المجلات الذى أدلى به كل من الدكتور سمير سرحان والدكتور محمد عنانى صحيح ودقيق، لكنهما تراجعا بعد رد الفعل الرافض لاغلاق المجلات؟

هذه أسئلة لابد من الاجابة عليها

لكن، ومع احترامى للرغبة فى اثارة قضية ساخنة. علينا مبدئيا أن نطرح السؤال الأهم فى تقديرى: هل المجلات الثقافية الموجودة فى مصر الآن، وضمنها حتى نكون منصفين هذه المجلة التى نعتبرها مجلتنا (أدب ونقد) هل تقوم بدورها المطلوب منها؟ وهل ماتنشره يعمل فى اتجاه

التقدم؟ وهل مستواه هو المعبر فعلا عن واقع الحياة الثقافية المصرية؟ وهل العدل «هو الحكم بين المسئولين عنها وبين المبدعين المصريين، وهل ادارات هذه المجلات تعمل بطريقة «تخدم» هذه المجلات وانتشارها، واتساع دائرة قرائها وكتابها (المصريين والعرب) أم أنها تنام فى العسل، وبالتالى، فان الرسالة لا تصل؟

فى تقديرى الشخصى، وحتى بالنظر الى ماهو قائم من مجلات ثقافية فى بلاد عربية عديدة كالمغرب ولبنان حتى لاتقول الامارات والكويت فيقال لنا: الامكانيات او بالمقارنة بها فان مجلاتنا متخلفة على كل المستويات وهى محتاجة الى اعادة صياغة مدروسة ومخططة وديمقراطية.

تحتاج أولا الى اعادة النظر فى مكافآت الكتاب، وهى مسألة أصبحت، بعد ان وصلت الى وصلت اليه من تدنى، تمس كرامة الكاتب المصرى، والحل حتى لايقال لنا الامكانيات مرة أخرى، أن المجلة التى لا تستطيع أن تدفع مكافآت كريمة لخمسين كاتبا فى العدد أن تنشر لعشرين منهم وبمكافآت مجزية.

تحتاج ايضا لاعادة النظر فى مستوى ماتنشره، ونبذ المجاملات، فأحيانا وأنا أعلم التفاصيل، تنشر مواد لاسباب شخصية، كالصداقة أو الرغبة فى حشد أكبر عدد من الاشخاص حولها أو بسبب الارهاب الذى يشنه بعض المدعين، وهذا بالتأكيد سيعيد الثقة المفقودة بين القارئ وهذه المنابر.

تحتاج أيضا الى اعادة النظر فى شكلها، فليس معقولا أن مجلات البلاد العربية قد ارتقت فى شكلها، ومجلاتنا لاتزال تصدر بطريقة بدائية ومتخلفة، فالمجلة فى النهاية «منتج» يحتاج الى حشد كل الوسائل الممكنة لجذب القراء، ومصر والحمد لله مليئة بالكفاءات الفنية.

مسألة أخرى أعتقد أنها خطيرة، وخطيرة جدا هى مسألة الأخطاء المطبعية واللغوية والنحوية، فليس معقولا أن نصرخ نحن الكتاب ليل نهار مطالبين الأخرين بالدقة والاتقان ونحن أنفسنا نرتكب مثل هذه الاخطاء... فى مقال واحد نشر فى أحد المجلات مؤخرا وجدت ١٢٣ خطأ مطبعى؟ هل هذا معقول؟

تحتاج هذه المجلات أيضا الى العمل بشكل عملى، وغير تقليدى لاختراق حاجز الصمت، وفتح الطرق للوصول للقارئ الطبيعى فى كل أنحاء الوطن العربى، صدقونى أن هناك الآلاف من القراء العرب الذين يودون الحصول على المجلات الثقافية المصرية، وبأى شكل أو ثمن، لكنكم لاتصلون اليها، أعرف أن رقابات بعض الدول تحول مثلا دون دخول مجلة «أدب ونقد» والمطلوب أن تشن حملة لدخولها فى كل البلاد العربية (لتنشر المجلة مثلا قائمة شهريا بالبلاد التى تدخلها والبلاد التى تمنعها لكن الاهم أن نكون قد بذلنا الجهد والمحاولة أولا

وفى تقديرى أن هذا لايتم الاببشر عارفين وعلى درجة من الوعى والخبرة ومعرفة بالساحة الثقافية المصرية وهذه هى البداية

ويرجع الشاعر محمد سليمان فقدان مجلات الهيئة لمصداقيتها الى عدة اسباب

سمير الفيل: معظم المجلات تعانى من غياب رؤية واضحة

السماح عبد الله : من الذى البس «عالم الكتاب» العمامة الاسلامية

أولها: عدم الانتظام فى الصدور الامر الذى دفع المتلقى الى الانصراف عنها

ثانيا: ابتعاد بعض المسئولين عن هذه المجلات عن الواقع الابداعى مما ضيق على هذه المجلات فرصة تمثيل هذا الواقع

ثالثا: التقاعس الاعلامى والنقدى وشيوع البلادة واللامبالاة لماينشر والتوقف عن مراجعة ومناقشة ماتنشره هذه المجلات ومن ثم غياب التوجيه والقاء الضوء على الابداع الجيد ومقاومة الرداءة. وقد كنت انتظر مثلا أن يعلن عن هذه المجلات فى الصحف وغيرها بلا مقابل لتخفيف اعباء هذه المجلات المادية.

ويضيف يوسف ابو رية :

ان مايحدث الان من اضطراب فى صدور وتوقف كثير من مجلات ومطبوعات الهيئة متسق مع الموقف العام من الثقافة فى مصر، فالثقافة على المستوى الرسمى لها دور مظهرى أكثر منه دور حقيقى يصدر باحساس من مسئولية حقيقية تعى الدور المركزى للثقافة المصرية.

لقد كان لمطبوعات الهيئة وأخص مجلة ابداع وفصول وسلسلة مختارات فصول دورا عظيما فى فترة سابقة، فهذه المطبوعات هى التى عرفتنا على جيل جديد فى الادب المصرى، حدث هذا مع بداية الثمانينات وسرعان ماخبت الجزوه، وانطفأ كل شئ، ولايمكن لكاتب أو لقارئ أن يحترم مجلة لايضمن صدورها

والان يتملكنى الأسى وأنا أتصفح مجلات النفط الفخيمة وحين أتصفح مجلة الكرمل العظيمة والمجلات العراقية الحريصة على الانتظام وعلى المتابعة الشاملة للحياة الثقافية فى عموم الوطن الكبير وأتحسر على دور مصر الذى كان

ولو كان هناك تجمع او اتحاد نشط للمثقفين المصريين، يضغط ويطالب بالحقوق لكان الحال غير الحال وكان للثقافة فى مصر شأن أخر

ويضيف الشاعر محمد كشيك :

فى دوله يزيد عدد سكانها عن الخمسين مليونا يكون المطلوب هو زيادة عدد المجلات الثقافية لتستوعب كافة الاتجاهات والاجيال والتيارات، ويبدو أنه قد بات من السهل علينا حينما تواجهنا الازمات أن نبادر باغلاق والمنع وحتى المصادرة، ان المجلة التى لاتشغل مساحه ولاتصبح طرفا فاعلا فى الحوار الثقافى الدائر تموت تلقائيا ولا يقبل عليها أى أحد، وأبرز دليل على ذلك مجلة الثقافة التى كان يرأس تحريرها عبد العزيز الدسوقى فقد توقفت بالسكتة ولم يشعر أحد أن هناك مجله قد توقفت كما لم يكن هناك أحد يشعر بها أثناء صدورها

أما بالنسبة لاغلاق منافذ حية وفاعلة مثل ابداع والقاهرة فسوف يكون جريمة بكل المقاييس.. جريمة فى حق مصر كلها

وعن مجلات الهيئة يتحدث الشاعر سمير الفيل

أقف بضراوة ضد كل محاولة لتصفية أى منبر ثقافى يقوم بدوره الحقيقى فى تحريك الماء الراكد فى بحر الثقافة الساكن.

وأتذكر بكل الاسى تلك الهجمة الشرسة فى منتصف السبعينات التى تمكنت من اغلاق منافذ للنشر لها دورها الحيوى والمؤثر فى تقديم الوجه الثقافى المستنير كالطليعة والكاتب، وقبلهما مجلة (سنابل) التى كان يصدرها من كفر الشيخ شاعرنا الكبير محمد عفيفى مطر.

إن تلك المجلات أغلقت بتوجيه من السلطة لأنها لم تستطع أن تكبح جماحها اما الحادث فى الساحة الآن فأمر مختلف.

إذ أن المجلات الثقافية تتعثر- كما علمنا- بحكم نقص الورق والأحبار، وعجز الميزانية، والحقيقة فان هذه العوائق المادية ليست كل شئ

أن معظم مجلات الهيئة تعانى من غياب رؤية واضحة لدور هام ومؤثر قادر على ريادة الحركة الثقافية.

وباستثناء مجلة هامة كفصول التى تقوم بدور فعال فى ارساء بعض المفاهيم النقدية بغض النظر عن غلبة لبعض التيارات بعينها، تعانى «القاهرة» من عدم تحديد الهوية، فهى اكثر احتفاء بالاموات من الاحياء، وهى تهتم بالمازنى وطه حسين والعقاد على حساب مبدعين احياء

أما «ابداع» فهى تنشر لكل التيارات ولكافة الاتجاهات، فهى مؤسسة للنشر والتجميع اكثر منها مصفاة لتقديم تيار أدبى متميز اذن فنحن فى حاجة لدور طليعى وحيوى مؤثر اكثر من حاجتنا الى نوافذ كمية ترضى غرور الادباء المساكين فى مدنهم او قراهم أليس هذا صحيحا؟

اما الشاعر السماح عبد الله فيقول:

للوهلة الأولى تدهشك بفرح غامر عناوين المجلات الصادرة عن هيئة الكتاب، ابداع، المسرح، علم النفس، العلم والحياة، فصول، عالم الكتاب، الفنون الشعبية، القاهرة، وعندما تواجه نفسك

كشيك: التفكير فى اغلاق اى مجلة.. جريمة فى حق مصر كلها

بسؤال أين انت كمبدع بين هذه الاوراق؟ ستتعب كثيرا بلافائدة والقضية ببساطة ان هذه المجلات تفتقد العمود الفقرى فى حياتنا الثقافية وهو الجسر الذى يوصلها بالشارع الثقافى. مع سبق الاصرار والترصد تحارب مجلات الهيئة النبض الحى، والحقيقى للحركة الثقافية بمصر.

كان يمكن لمجلة فصول ان تلعب دورها الريادى فى حياتنا النقدية لو انها خلعت بعض ثيابها الأكاديمية وادركت الحقيقة الغائبة عنها وهى انه من المفروض ان قراءها هم الادباء والمثقفون وليسوا طلبة أو اساتذة الكليات المتخصصة.

العلم والحياة، الفنون الشعبية، علم النفس. مجلات وهميه ليست لها أدنى علاقة لا بالعلم ولا الحياة ولا الفن،

مجلة المسرح تلعب دورا حقيقيا ومطلوبا فى متابعة العروض المسرحية غير اننى أتساءل باستغراب وحيرة شديدين جدا عن السبب الجوهرى وراء اصدار قرار لايقبل النقض او النقاش والذى يرفض رفضا باتا وقاطعا وحادا وصريحا نشر النصوص المسرحية العربية، والاصرار على نشر النصوص المترجمة هل هو راجع لكون رئيس تحريرها أستاذا للأدب الانجليزى ؟ ليته يتذكر انها ليست مجلة للمسرح العالمى.

وتجئ عالم الكتاب والتى لا يتحدث عنها أحد غالبا مع أنه كان بامكانها أن تقدم للحياة الثقافية دورا أحوج مانكون نحن اليه وهو متابعة الاصدارات الابداعية والدراسات الأدبية نقديا، ولا أدرى من ذلك العبقرى الذى ألبسها العمامة الاسلامية مع العلم انها ليست مجلة دينية.

تبقى مجلتان وأظن- وليس كل الظن أثما- أنهما المعنيتان بالأمر والمواجهتان دائما بالكلام ألاو هما القاهرة وابداع

القاهرة حققت الى قدر كبير نوعا من التواجد الأدبى الحقيقى- ولا أحسب أننى متحيز لها بحكم عملى بها- فهى تستطيع بحكم شموليتها أن تقدم وجبة ثقافية شهرية جادة ورصينة، وان كنت اتحفظ على المستوى المتذبذب للابداع المنشور بها خاصة الشعر.

ويأتى حسن الختام أو قبحة مجلة ابداع، وعن مجلة ابداع حدث ولاحرج. قل انها مجلة مشوهة ومشوهة أقل لك نعم قل ان الدولة أتت برئيس تحرير جاهز من متحف العقدين الاربعينى والخمسينى ليتحكم فى ثمانتيناتنا وتسعيناتنا ويكمم أفواه الشعراء السبعينيين، ويغلق مجلاتهم الخاصة ويجعلهم يذعنون لرغبته فى التبديل والحذف فى القصائد أقل لك أى والله لقد نجح بدرجة امتياز مع مرتبة الشرف الاولى .

أ.د

الرؤى الادبية والفكرية المخالفة للتراث وموقف المجتمع منها

على الألفى

أثبتت الأبحاث البيولوجية المعتمدة على الهندسة الوراثية أن بعض الأنسال الجديدة للكائنات تحمل تغييرات أو تنويعات، وبعضها الآخر تكرار دون تنويع لصور الأسلاف فاذا حدث تغيير أو تنويع فى البيئة الطبيعية (أو المعملية) فإن القوانين البيولوجية تحكم على الأنسال التى تحمل تغييرات أو تنويعات مناسبة بالبقاء والاستمرار، كما تحكم على الأنسال التى لاتحمل تغييرات أو تنويعات مناسبة بالفناء والزوال.. أى ان ابحاث الهندسة الوراثية أثبتت معمليا القانون التطورى القديم: الكائن الذى لايتغير بما يتناسب مع الظروف محكوم عليه بالفناء والزوال.

إن هذا القانون يعمل على مستوى الجماعة البشرية والأفراد، مثلما يعمل على مستوى الكائن الحى... والخلايا.. فالجماعة البشرية التى لاتتغير ولاتغير أو تنوع فكرها بما يتلاءم مع الظروف تحكم على نفسها بالفناء.

فعلى المستوى البيولوجى هناك حركة تبادلية بين «عقل الخلية»و «مادتها»، فعقل الخلية (أو نواتها) هو الكروموسومات باعتبارها كبسولات تحمل «التوجيه الشفرى» للخلية والكائن.. أما مادة الخلية (السايتوبلازم) فهو البناء المادى الذى يتوارث مكررا أو متغيرا.

وعلى مستوى الجماعة البشرية، توجد علاقة تبادلية وعلمية، وهذا ماااتفق عليه دارسو الحضارات من تبادل التأثير والتأثر بين عقل المجتمع ومادته... وعقل المجتمع هو البنية العليا (الثقافة والفنون والعلوم والآداب، ومادة المجتمع هى البنية التحتية (أوضاع المجتمع وظروف الانتاج وأشكاله وأدواته).

ورقى مجتمع ما ، معناه الانتقال بالبنية العليا (الثقافة والفنون والعلوم والاداب) والبنية التحتية (الاوضاع المادية وظروف الانتاج وأشكاله وأدواته) الى أعلى وفى اتجاه الحريه وفى المجتمع المتخلف نجد مصنعا دائريا جامدا للعلاقة بين البنية العليا والبنية التحتية، وهذا يعنى

انعدام فرص التقدم الانسانى، الأمر الذى يؤدى بالمجتمع الى الزوال حيث أن القانون التطورى يؤكد على أن الكائن أو المجتمع الذى لايتغير بما يتناسب مع الظروف محكوم عليه بالفناء.

واذا رمزنا الى البنية التحتية أو مادة المجتمع بالرمز...أ... وإلى البنية العليا أو عقل المجتمع بالرمز..ب.. وقلنا ان أ ينتج ب، وان ب تناسب أ، فمعنى هذا أن تظل الجماعة البشرية المتخلفة الجامدة تدور فى حلقة مفرغة بين أ التى تؤدى الى ب و«ب» التى تناسب أ ، وتظل حركة المجتمع المتخلف كحركة ثور فى ساقية يدور فى نفس المكان ولايتقدم خطوة عن حدود مدار الساقية.

ماالذى يكسر هذه العلاقة الجامدة؟ يكسرها «الخروج عن المألوف» وعادة يكون الخروج أو التغير والتنويع صادرا عن البنية العليا أو عقل المجتمع.. تماما كما أن التغيير على المستوى البيولوجى يتم من خلال عقل الخلية المتمثل فى الكروموسومات وما تحمله من توجيه شفرة لمادة الخلية.

إن الافراد البارزين يعبرون عن التغيير فى عقل المجتمع (البنية العليا) والذى يؤدى الى تغير البنية التحتية للمجتمع.. أى أن الافراد المصابين بالقلق والحيرة والخروج عن المألوف هم المسئولون عن التراكمات التى تؤدى الى التحولات المفيدة لحركة المجتمع وتقدمه

ونوضح بمثال تاريخى.. فالمجتمع الاقطاعى الزراعى (كبناء تحتى) كان محتاجا الى العبيد، فأثر ذلك على عقل المجتمع (البنية العليا) فارتضى البناء القيمى الاخلاقى والروحى وجود العبيد.. ثم كانت بدايات المجتمع الصناعى (تغير فى البناء التحتى) وصارت الآله الى عبدا جديدا للانسان، وظهر رواد مصابون بالقلق والتعبير المبكر عن التغيير، فبدأو الدعوة ضد الرق والعبودية، وقوبلوا بمعارضة من ممثلى القديم.. لكن، ما أن اكتملت الحركة الصناعية (وتحول البناء التحتى) حتى أصبح الانسان فى غنى عن الرق والعبودية فاكتملت دعوة التغيير فى عقل الجماعة (البنية العليا) حيث أصبح النظام القيمى الاخلاقى والقانونى يرفض الرق والعبودية، بل ويحاربها فى الاجزاء المتخلفة من العالم...وطويت صفحة سوداء فى سجل الانسان

إن حركة المجتمع الانسانى ، وانتقال الانسان خطوة بعد خطوة على درب الحرية مرهونة بالتحولات التحتية والبنية العليا إن تأثيرات البنية العليا تتم من خلال الرواد أو الطفرات من البشر، وهم العناصر المصابة بالحيرة والقلق و لاتنجم تماما مع البناء التحتى ولامع البنية العليا الفكرية للمجتمع.. إن هؤلاء هم الواعدون والمبشرون بالتغيير.. إن هؤلاء هم المسئولون عن الثورات الانسانية والتحولات والأخذ بيد الجماعة الانسانية الى الامام وفى اتجاه الحرية بالرغم مما قد يبدو لأول وهلة وكأن هؤلاء شذوذ عن المألوف أو خروج على القاعدة او نتوء فى طريق التراث المألوف.. وعادة يبدأ هؤلاء بالحيرة والقلق وتعلية التراكمات لكسر الحلقة المفرغة للعلاقة الجامدة- فى المجتمع المتخلف- بين البنية العليا والبناء التحتى.

ومن البدهى أن الأدب، والشعر بالذات، هو المعبر الوجدانى عن الحيرة والقلق. ومن البدهى-

كذلك- أن المجتمعات كلما كانت تحمل إمكانية الحياة، وكلما كانت فى طور التقدم فانها تتقبل صوراً من الفكر والرؤى والتخيل، تختلف عن الصور المألوفه فى ايديولوجياتها حيث تتحول ايديولوجية المجتمع، الى «توتم» أو صنم معبود، وحيث تتحول ثقافات المجتمع الموروثه الى نوع من «التابو» يحرم الخروج عنه.

واذا نظرنا الى عصور القوة العربية، نجدها حافلة بنماذج من الرؤى والصورة والافكار التى قد تختلف مع التراث، ومع ذلك وبدافع من الثقة بالنفس- تقبل المجتمع تلك الصور والأفكار والرؤى، ولم يرفع أحد شعار التكفير أو سيف الارهاب الفكرى... تقبل المجتمع فى العصر العباسى- فى مرحلة قوته- رؤى وأفكار المعرى من مثل قوله (ساخرا- كمايبدو- من فكرة الامام المستور عند بعض الجماعات الشيعية):

زعم الناس أن يقوم إمام ناطق فى الكتيبة الخرساء
كذب الزعم لا إمام سوى العقل مشيرا فى صبحه والمساء

بل إن ذلك المجتمع النابض بالحياة تحمل أبا العلاء حين قال مخاطبا الله سبحانه:

أنَهيتَ عن قتل النفوس تعمّدا وبثتَ نأخذُها مع الملكَين
وزعمت أن لها معاداً ثانيا ماكان أغناها عن الحالينَ

وحين قال عن أدم وأبنائه وتزويجه الاخوة من أخواتهم:

اذا ماذكرنا آدما وفعاله وتزويجه ابنيه بنتيه فى الخنا
علمنا بأن الخلق من نسل فاجر وأن جميع الناس من عنصر الزنا

بل إن المجتمع القوى ذا العقيدة الراسخة تحمل سخرية أبى العلاء من الاديان جميعا حين قال:

عجبت لكسرى وأشياعه وغسل الوجوه ببول البقر
وقول النصارى إله يضام ويظلم حيا ولا ينتصر
وقول اليهود آله يحب رشاش الدماء وريح القتر
وقوم أتوا من عميق الفجاج لرمى الجمار ولثم الحجر
فوا عجبا من مقالا تهم أيعمى عن الحق كل البشر

ولم يكفر أحد أبا العلاء حين أعلن عن رضاه بحرق الهنود لموتاهم واعتبر ذلك أقمن لجسد الميت من ضبع تسرى اليه او من الخفى أى النبش عنه، بل رأى نار الهنود أطيب من الكافور أو العطر الذى نضعه على جسد ميتنا، وأذهب للجيفة ورائحتها:

فاعجب لتحريق أهل الهند ميتهم وذاك أروح من طول التباريح
ان حرّقوه فما يخشون من ضبع تسرى اليه ولاخفى وتطريح
والنار أطيب من كافور ميتنا غبا وأذهب للنكراء والريح

وفى عصور الضعف والانحلال، حيث يسود السطحيون الانتهازيون ومدعو التدين يهُاجم كل فكر حر، ويترصد لكل فهم خاص للتراث، ولكل اعمال للخيال والابداع.. ويريد الجهال دائما، أن يسير المجتمع على ماألفوه فى واقعهم المكرور وفى محفوظاتهم عن القديم... الا .. سالت دماء دعاة التجديد والحرية والتقدم.. وقد سالت بالفعل دماء كثيرين من دعاة الحرية والتقدم أمام

سطوة وجهل الأغبياء:

خَشي جرجس بطريرك الاسكندرية تأثير الفلسفة اليونانية فى النفوس ومناقشتها لقضية حرية الارادة، فقرر القضاء على الفلسلفة فى جامعة الاسكندرية... وفى يوم من أيام سنة ٤١٤ م وبينما كانت الاستاذة «هيباثيا» تحاضر فى الحكمة ونظرية المعرفة، اذ برهبان يتزعمهم هذا البطريرك، يدخلون على «هيباثيا» ويجرونها من أرجلها ويقطعون من جسدها...

أما «مانى» مؤسس المانوية، فقد كان راهبا ذرادشتيا، لم يرض عن الصراع الدينى فى العالم فى القرن الثالث الميلادى، فأنشأ عقيدة جمعت مزايا الأديان الموجودة فى زمنه ولكن رهبان الذرادشتية، صلبوه وسلخوه حيا ثم أحرقوه.

كذلك اضطهد الأغبياء السطحيون محى الدين بن عربى الصوفى الاندلسى حين قال معبرا عن رأى مغاير للتراث:

لقد كنت قبل اليوم أنكر صاحبى ... اذا لم يكن دينى الى دينه دانى
وقد صار قلبى قابلاً كل صورة ... فمرعى لغزلان ودير لرهبان
وبيت لأوثان وكعبة طائف ... وألواح توراةٍ ومصحفُ قرآن
أدين بدين الحب انى توجهت ... ركائبه فالحبُ دينى وإيمانى

ومأساة الحلاج غنية عن كل بيان.. حاكمة المقتدر العباسى (وهو من ملوك عصور الضعف) من خلال قضاته ورجال دينة،وأفتوا بقتله، دون إعمال لقاعدة درء الحدود بالشبهات، ودون استتابه . امروا بضربه ألفاً، فان لم يمت فألف ثانية فان لم يمت تقطع أطرافة ثم يحرق وهو حى.. وقد كان.. وكذلك قتلوا السهروردى فى عصر صلاح الدين.. وحاولوا قتل ابن رشد فى عصر ملوك الطوائف فى الاندلس، وقتلوا غير ابن رشد وحكموا على مجتماتهم الجامدة بالفناء

وضعف صوت العقل عندنا الآن، وعلا صراخ المتهوسين.... بل- وللأسف- صاح مع المتهوسين بعض ممن يفترض أنهم مسئولون عن العقل والفكر.. وبدأت الجوقة تهاجم أدب القلق والفكر والحرية، ورفع الجميع سيف الارهاب الفكرى وراية التكفير.. أحدهم – وللأسف فى مجال النقد الأكاديمى فى الجامعة- ينتقد موقف العقاد من الصبر لأنه «مخالف للتراث... وذلك حين جعل الخطب أو المصيبة مع الصبر فى حبل أو قرن واحد:

لست على الصبر مثنيا أبداً ... ماصمت الصبر غير ذى شجن
أكان للمرء أيما أرب ... فى الصبر لولا كوارث الزمن
لايحمد الصبر هانئ جزل ... هل يحمد الطب وادع البدن
الخطب يعدو والصبر يعقبه ... يابئس من صاحبين فى قرن

وناقد آخر، وبنفس دعوى المخالفة للتراث،ينقد هذه الصورة البديعة لعبد الرحمن شكرى حين يتصور «البعث» هامساً برؤى وأحلام الكوميديا الآلهية والمطهر والجحم، ونثبت الصورة كاملة حتى نمتع القارئ بما فيها من إبداع ولتتبين مدى ضحالة الناقد:

رأيت فى النوم أنى رهن مظلمة ... من المقابر ميتا حوله رمم
ناء عن الناس لاصوت فيزعجنى ... ولاطموح ولا حلم، ولا كلم

مطهر من عيوب العيش قاطبة	فليس يطرقنى هم ولا ألم
ولست أشقى لأمر لست أعرف	ولست أسعى لعيش شأنه العدم
فلابكاء ولاضحك ولا أمل	ولاضمير ولابأس ولاندم
والموت أطهر من خبث الحياة وإن	راعت مظاهره: الاحداث والظلم
مرت على قرون لست أحفظها	عدا كأن مربى الآباد والقدم
حتى بعثت على نفخ الملاتك فى	أبواقهم وتنادت تلكم الرمم
وقام حولى من الأكفان شرذمة	هوجاء كالسيل جم لجة عرم
فذاك يبحث عن عين له فقدت	وتلك تعوزها الاصداغ واللمم
وذاك يمشى على رجل بلاقدم	وذاك غضبان لاساق ولاقدم
ورب غاصب رأس ليس صاحبة	وصاحب الرأس يبكيه ويختصم
مرت ملاتكة باللحم تعرضه	ليلبس اللحم من أضلاعنا الوضم
قدمت مامت فى خير وفى دعةٍ	وقد بعثت فماذا ينفع الندم
رقدت مستشعراً نو ما لأوهمهم	أنى الى البعث بى نوم وبى صمم
فأعجلونى وقالوا قم ولاكسل	ينجى من البعث إن الله محتكم
أستغفر الله من لغو ومن عبث	ومن جناية مايأتى به الكلم

واتفقنا أنه إذا لم يسمح بالتلوين أو التنويع على مألوف التراث، فمعنى هذا أن يظل المجتمع دائرا فى حلقة مفرغة، إن المجتمع- كالفرد- اذا حسبت عنه حريته فلا تقدم ولافكر ولا انطلاق... ويظل الثور يدور فى مدار ساقيته.. وفرق بين مياه نهر دافق، ومياه بركة آسنة قدعلاها العفن.

إن المجتمعات الميتة تقهر الروح والضمير والابداع من خلال قهرها للفكر والفن نفسها من امكانياتالتقدم.

لقد قبل الرسول عليه السلام، وقبل معه المسلمون، فى قمة قوة المجتمع الاسلامى وحيويته حيث كان فى طور النشأة، قبلوا- فى المسجد- صور كعب بن زهير التى سمعها النبى مبتسما وكافأة عنها كعباً بالبردة التى كانت على كتفه الكريم.. حين قال كعب:

بانت سعاد فقلبى اليوم متبولٌ	متيم إثرها لم يغد مكبول
وماسعاد غداة البين إذ برزت	الا أغن غضيصن الطرف مكحول
تجلو عوارض ذى ظلم اذا ابتسمت	كأنه منهل بالراح معلول
هيفاء مقبلة عجزاء مدبرة	لايشتكى قصر منها ولاطول

وقبل الجميع- سعداء- صورة كعب لصاحبته، ولم يسأله أحد: أكانت محجبة؟ أم كانت منقبة؟! وكيف تسنى له أن يرى طرفها الفضيض المكحول، وعوارضها، (أسنانها) البيضاء، وفمها الذى يشبه المنهل المزوج بالراح ؟!..

وعلى النقيض من ذلك، فان أبا حامد الغزالى، ومجتمعه الميت، رفض الصور والزخارف والنقوش (بل رفض كل الفنون، فالفنون جميعا تصوير وتعبير: بالكلمة شعرا ونثرا- وباللون



والظلال، وبالحجر نحتا، وبالمسافات والأزمنة مع الصوت فى الموسيقا) يقول الغزالى فى إحياء علوم الدين:« وليتجنب المسلم صناعة النقش، والصياغة وتشييد البنيان بالجص وجميع ماتزخرف به الدنيا، فكل ذلك كرهه ذو والدين والصور التى تكون على باب الحمام، أو داخل الحمام تجب إزالتها على كل من يدخله إن قدر، فان كان الموضع مرتفعا لاتصل اليه يده، فلا يجوز الدخول الا لضرورة

إن مثل هذا الموقف المتخلف من الفن والفكر كان مقدمة لتصلب وتخلف المجتمع العربى فأصبحت المجتمعات العربية وأفرادها خلايا تكرر نفسها، فلا تتناسب مع التغيرات العالمية وأنى للدناصير أن تعيش فى عالم القرن الواحد والعشرين؟!

حامد ندا

وجيه وهبة



فى ليلة من ليالى صيف القاهرة الساخن، حل الظلام ليختطف فناناً كبيراً من أكثر الفنانين إبداعاً- وما أقلهم!- فى مصر والمنطقة العربية كلها، هو الفنان «حامد ندا» (١٩٢٤-١٩٩٠).

ولد «ندا» فى منطقة «القلعة» وعاش فترة الصبا والتكوين فى «البغالة»، وظلت ذكريات أحياء القاهرة الشعبية القديمة، تلازمه طوال تاريخه الفنى الحافل، لتكون له رصيداً يستلهم منه مفردات أعماله الفنية، وفيها عرف المجاذيب - الشحاتين، بسطاء الناس.. المشوهين.. النساء المتفجرات أنوثة.. واجهات البيوت القديمة- أسطح القاهرة القديمة بما تحويه من «كراكيب» وأحبال غسيل وطيور ودواجن، زير الماء القطط الضالة فى الشوارع، زحام الكائنات الحية .استلهم الفنان كل ذلك ليبدع عالمه المدهش الذى عرف به وميزه عن أقرانه من الفنانين.

ومنذ كان «ندا» تلميذاً، ظهرت موهبته المتميزة، التى رعاها حسين يوسف أمين- مدرس الرسم بالثانوى- كما كان يرعى غيره من الموهبين مثل الفنان الراحل الكبير «عبد الهادى الجزار»،

زميل «ندا» وصنوه في «جماعة الفن المعاصر» التى شكلها حسين أمين فى منتصف الاربعينات، وكانت أعمال «ندا» المبكرة فى تلك الفترة، تنم عن توجهها «الشعبى» بغرائبه وعجائبه، ونظرة إلى أسماء لوحاته فى تلك الفترة، توضح لنا هذا ،ففى تلك الفترة رسم لوحات «القبقاب» و«الدراويش» و«المتعبد والسه عليه» وحين تخرج «ندا» فى كلية الفنون الجميله عام ١٩٥١- وكان ترتيبه الأول- نلاحظ أن مشروع تخرجه كان عن «المشعوذين».

ويعد تخرجه عمل «ندا» مدرسا للرسم بإحدى المدارس الابتدائية، ولكم أشار الفنان بأثر رسوم الاطفال عليه، فمنهم نتعلم قيمة الجرأة فى الفن، وإطلاق العنان للخيال الفنى بعيداً عن القيود الاجتماعية والاكاديمية. ولكم زخرت أعمال الفنان بماتحويه من «شقاوة الاطفال» ومن «براءة» فنونهم وعفويتها.

ثم كانت مرحلة أخرى، أثرت أيضا أثرا كبيرا فى أعمال «ندا» حين أمضى عاما فى بعثة داخلية بمرسم الفنون الجميلة بالأقصر عام ١٩٥٦، وهناك كان الاحتكاك المباشر مع كنوز الفن المصرى القديم، نحو مزيد من الادراك لخصائص فنون الفراعنة، من بقاء وصفاء اللون، والدور الفعّال للخطوط المكونة للشكل، و«تسكين» الحركة، وربما لوحته الشهيرة «العمل فى الحقل» توضح كثيراً مدى تأثره بالفن الفرعونى، بما تحتويه من استعاضه عن «المنظور الهندسى» بتصنيف العناصر أفقيا من أسفل الى أعلى، دونما تباين فى الحجام يفرق بين القريب والبعيد واختيار «وضع أمثل» للشخوص، وهى خصائص تشترك فيها فنون الاطفال ايضا مع فنون القدماء.

وفى عام ١٩٦٠ سافر الفنان الى اسبانيا ليدرس التصوير الجدارى، وليتم هيمنته على التقنية اللونية، وربما كان تأثره بفنون البدائيين، وفنانى الكهوف الذى ظهر فى الكثير من اعماله وتحليلاته للجسم الانثوى- برجع لتلك الفترة- وأياكان الأمر فإن مناهل تأثر «ندا» الفنية عديدة، وهذا ماتوحى به أعماله.

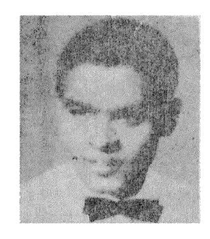
وعالم «حامد ندا»، هو عالم «التعبيرية»، وتعبيريه «ندا» ترتكز على تحريف مقصود لبعض الاشكال، ومخالفه لقوانين النسب والحركة والتسريح، واللجوء الى المفاجئات اللونية، المتناقضة مع التلوين الوصفى التقريرى، ونلاحظ فى بعض أعمال «ندا» أن التحريف الشكلى و«النسبى» كان يقترب كثيرا، من الروح الكاريكاتورية، مما أعطى الأعمال، صفه «الطرافه»، كما نلاحظ روح بعضها البعض ومايتخللها من فراغات بينيه

و«تعبيرية ندا»، هى تعبيرية ذات نكهة «سيريالية» تكسبها نوع من الدهشة، ولكن أيه سيرياليه؟ أن سيريالية «ندا» تختلف عن سيريالية «سلفادور دالى» و«ماجريت» كما أنها ليست سيريالية «فيرو» ومخزون منبعها يختلف عن نظيره لدى السيرياليون فى الغرب، فآليات التداعى الحر للاشعور عند «ندا» تتعامل مع مخزون الطفوله والصبا من مرأيات المكان من أشياء وكائنات، ومن الحكايات، والأساطير والخرافات الشعبية المصريه، انها سيرياليه «ياطالع الشجرة هات لى معاك بقره» و«أمنا الغوله» و«أبو رجل مسلوخه» و«الزار» و«الوشم» و«المجاذيب» و«الدراويش» وأصحاب الكرامات»، وكل ذلك العالم المدهش المبهر الذى بدأه الفنان مع نظيره



«عبد الهادى الجزار» منذ نهاية الاربعينات، مثلا معا وجهى عملة واحدة وكان «ندا» هو الوجه المتفائل الطريف لتلك العملة، التى تمثل مرحلة هامة فى تاريخ الفن المصرى الحديث كان «ندا» و«الجزار» روادها ولقد كان ندا فى سنواته الأخيرة غزير الانتاج، وربما ساعد على ذلك آن أعماله كانت فى سوق «العرض، الطلب» مطلوبة، ويتزايد الطلب عليها بمرور الايام كما كانت أعمال «ندا» تزداد نضجًا وشبابا بتقدمه سناً، ومع ازدياد ضعف حاسة «السمع لديه» كانت أعماله تزداد صخباً وحيوية، لقد كان «ندا» من الفنانين القلائل الذين تصاعد منحنى لباقتهم الفنيه بمعدل سريع، بعد تجاوزه مرحله الشباب. واليوم بعد رحيله المباغت، نرجو أن تتاح الفرصه لتسجيل وتوثيق أعمال ذلك الفنان الكبير، قبل ان تتسرب بطريقة أو بأخرى، هنا وهناك، كما نرجوا أيضا أن يتاح مكان لعرض دائم متحفى لاعماله المتاحة، ولن يتم هذا بتشكيل لجان تكريم ورثاء بل بلجان علمية دقيقة، تسعى لتسجيل أمين لمرحلة هامة من مراحل تاريخنا الفنى، وهذا هو خير تكريم للفنان وللمجتمع الذى أنجبه، لان «ندا» كان فنانا كبيرا ، بأعماله، فإن المدح لن يطيل قامته، كما لمن يقصرها القدح، وتعبيرنا عن تقديرنا له يجب أن يتم ايضا فى شكل دراسات متأنية لما أنجزه، تقول ماله وماعليه ليستفيد الخلف من السلف، ولتعرف ان «الابداع» البشرى، هو إبداع من صنع البشر العظماء بكل نواقصهم التى هى جزء من انسانيتهم. وهكذا تكون نظرتنا الى قممنا الفنية و التى منها «حامد ندا» الذى حفر إسمه بارزا فى مقدمه تاريخ الفن المصرى الحديث.

مجيد مرهون طليقا
يحب وطنه والترومبيت والحياة



المؤلف الموسيقى البحرانى الذى عزفت اعماله السمفونيه اكثر من فرقة فيلهارمونية فى اوروبا وصدرت بعض مقطوعاته منذ سنوات. بعنوان «نوستالجيا» وغيرها فى اسطوانة صغيرة بتسجيل فرقة اذاعة برلين كجزء من الحملة العالمية لاطلاق سراحه من السجن فى بلده، مجيد مرهون عاد الى النور بعد ٢٣ عاما قضاهما من الحكم عليه بالسجن المؤبد. دخل مجيد مرهون السجن شابا يحب وطنه والترومبيت والحياة ليخرج منه وفى الاثير تتردد اصداء نشيد الحرية الذى اطلقه من زنزانته المظلمة، وهو ينتشر فى ارجاء العالم. يحكى صمود الانسان العربى، واصرار على رفض الاستكانة للقهر الاستعمارى

ألقى القبض على الشاب مجيد مرهون قبل ان ينال وطنه الاستقلال. وكان ذلك فى أوج موجة الغضب التى اجتاحت الشباب العربى من المحيط الى الخليج ردا على العدوان الامبريالى الصهيونى على الامة العربية سنة ١٩٦٧ وصدر الحكم عليه بالسجن المؤبد بتهمة اطلاق النار على عسكرى بريطانى مسؤول عن جهاز المخابرات التابع للاحتلال البريطانى فى البحرين. وظل الموسيقى الشاب ينفذ الحكم الذى اصدره عليه المستعمرون حتى بعد نيل بلده الاستقلال بعد اربع سنوات واصبح فى سجنه رمزا عالميا للصمود المعنوى العنيد لدى الشباب البحرانى والعربى عامة. فى النضال من اجل الاستقلال الحقيقى والديمقراطى.

وفى السجن استطاع السجين الشاب ان يطور ثقافته الموسيقية النظرية بعيدا عن انظار

السجانين، ليؤلف على اوراق عادية مهربة اليه، أو يحصل عليها من لفافات عادية، مقطوعات يرسل بها، مهربة ايضا الى العالم وقد ارسل محاولاته الاولى الى مسؤول الاكاديمية السويدية للموسيقى الذى اثارت اهتمامه فارفق رده المتحمس بتوجيهات عاد المؤلف الشاب واستفاد منها فى محاولات لاحقة وكأنه يكتشف العلم الموسيقى لاول مرة وخرجت الى العالم مقطوعاته تعزفها الفرق الكبيرة وتبثها الاذاعات وهو محروم من المشاركة فى الاستماع اليها بينما اصبحت هذه الموسيقى الجديدة محط تضامن الشباب الديمقراطى العالمى والتفافهم فى حملات المطالبة بالافراج عنه

واليوم يعود مجيد مرهون الى «الحرية» ليحقق فى مناخها ابداعات جديدة بعدما ضاق السجن بروحه الحرة التى تواصلت مع الاحرار فى العالم وحاصرت سجانيه

وبمناسبة اطلاق سراح مجيد مرهون اصدرت جبهة التحرير الوطنى البحرانية فى ٢ مايو الجارى بيانا هذا نصه.

«أخيرا لانت قضبان السجن امام ارادة المناضل والموسيقى الموهوب مجيد مرهون. لقد افرجت حكومة البحرين عنه ليلة عيد الفطر المبارك وقبيل عيد العمال العالمى ليقضيهما بين اهله وشعبه بعد غياب طويل.. دام ثلاثة وعشرين عاما. فهذا هو المناضل مجيد مرهون يكسر حكم السجن المؤبد الذى صدر ضده عام ١٩٦٨ ليرى شمس الحرية وليعزف لشعبه وللعالم، بنفسه هذه المرة، موسيقاه التى حكت وستحكى ملحمة واحد من ابناء شعب البحرين الذى ما انفك يناضل بعناد من أجل الديمقراطية. والسلم والتقدم الاجتماعى.

لقد دخل المناضل مجيد مرهون السجن ايام الاستعمار البريطانى البغيض، وبتهمة مقاومته له وتصفية احد رموزه من قادة جهاز المخابرات البريطانى الذى يدير دقة الامور فى بلادنا، وقد واصل شعبنا مسيرته وازاح عن كاهلة عبء الاستعمار التقليدى منذ عام ١٩٧١ الا ان مجيد ظل قابعا فى السجن ليذكر بان هذا لاستعمار. بشكله الجديد، لازال جاثماعلى صدر الشعب.

لم يمح تغييب هذا المناضل اسمه من ذاكرة شعبنا، بل ان صموده وعطاءه جعلاه من ابرز شخصيات بلادنا. وطافت موسيقاه وكلماته كل العالم وعبرت شبيبة بلادنا عن اعتزازها به حين انتخبته رئيسا فخريا للجنة التحضيرية لمهرجان الشبيبة والطلبة العالمى فى موسكو.

وقد كسب احترام وعطف الرأى العربى والعالمى ومن بينه قادة احزاب ومنظمات عربية ودولية واعلام فكرية وثقافية لم يتوقف سيل برقياتها ورسائلها تعبيرا عن التضامن الاممى المتين مع هذا المناضل وقضية شعبه العادلة.

اننا نتوجه بتحية الاكبار لمناضل شعبنا البطل مجيد مرهون فى يوم حريته. مؤكدين الاصرار على النضال من اجل اطلاق سراح جميع المعتقلين والمحكومين السياسيين وفى مقدمتهم الجنود الستة الذين لايزالو يمضون زهرة شبابهم فى سجون البحرين لا لذنب الا لرغبة السلطة بجعلهم عبرة للآخرين فى فترة تصعيدها للارهاب فى اعقاب حل المجلس الوطنى وتعليق العمل بأهم مواد الدستور.

اننا فى الوقت الذى نطالب فيه حكومة البحرين باطلاق سراح جميع السجناء والمعتقلين

السياسيين وعودة المنفيين واطلاق الحريات العامة.. نطالبها كذلك بالكف عن المضى فى الطريق المسدود.. طريق القمع والارهاب والاستفراد بالسلطة.. والشروع فورا بارساء الديمقراطية واعادة العمل بالدستور واجراء الانتخابات العامة للمجلس الوطنى..

وفى هذه المناسبة نتوجه بالشكر والتقدير الكبيرين الى كل من عبر عن تضامنه وساهم بقسطه فى الحملة العالمية من احزاب ومنظمات وافراد والتى توجت باطلاق سراح مجيد مرهون طالبين تشديد هذا التضامن الذى اثبت فاعليته مع قضايا المعتقلين وحقوق الانسان ومن اجل الديمقراطية فى البحرين.



قصص

- ابراهيم الحريرى: الرجل
- كمال القلش: رسالة دكتوراه
- محمد عبد الواحد أبو قمر: هذه المرة
- جمال حمزه: قرش صاغ
- بهيجة حسين: يقين العشق

شعر

على قنديل:	أرى أصدقائى
حجاج الباى:	المشوار
وليد منير:	الغمامة
ابراهيم داود:	وجوه للفقد
محمد الحلو:	قصائد قصيرة
ابراهيم عبد الفتاح:	أرض النخيل
محمد السيد اسماعيل	القتلى

قصة

الـــــرجـل

ابراهيم الحريرى

-:تأخرت ياسيدتى، قال الطبيب معاتباً. ثم التفت الى الرجل متسائلاً.

-: انه زوجى، قالت المرأة

-:حسبتك... ، توقف متردداً. لكن لايهم. لايهم. هذا أفضل. سأعود بعد ثوان. قال وفى عينيه نظرة شك.

اربدت سحنة الرجل. احتقن وجهه. حسبها. ماذا؟عاهرة؟متورطة؟ وانا... من أكون؟ عشيقها؟ سمسارها؟

عاد الطبيب. لم يستطع أن يجلو عن عينيه نظرة الشك. التفت الى الرجل:

-:انتما سعوديان؟..

-:عراقيان، رد الرجل بصوت واهن.

تظاهر الطبيب بعدم الفهم. وضع كفه خلف اذنه السمراء الكبيرة هاه؟.

-:عراقيان. عراقيان- صرخ الرجل مقرباً وجهه المحتقن من اذن الطبيب.

:انتما... ثم توقف

توجه الى الرجل: العملية تكلف مائة وخمسين جنيها وعشرين للممرضة.

-:ولكنك قلت... وهو يخرج النقود الخضراء كانت المرأة قد أخبرته أن العملية تكلف مائة وخمسين جنيها فقط. لكن الطبيب اكتشفهما. اجنبيان. أنه السعر السياحى. الإجهاض السياحى قتل الأبناء بالسعر السياحى. حسن أنه لم يطلب الأجرة بالدولار.

اطلت الممرضة، نحيلة قصيرة بوجه شاحب طويل مثلث كأنه قناع:«الاوضه جاهزة

يادكتور»واختفت فى الرواق.

نهض الطبيب. اقتاد المرأة. وهى تغيب فى الرواق التفتت اليه مستنجدة. للمرة الأولى تلتقى عيونهما منذ اتخذا القرار. اشاح الرجل. اطرق. لم يرفع رأسة حتى غابت المرأة فى الرواق.

رفع الرجل رأسه. نظر الى ساعته. كانت الثانية عشرة الا ربعا «سينتهى كل شئ فى ربع ساعة». ذرع الصالة. تفحص أشيا ءها. الكراسى الجلدية القديمة والكراسى الخشبية المشغولة فى الزاويتين المظلمتين والمزهريات مستدقة العنق. منتفخة الوسط. كأنها نسا ء على وشك الولادة. جفل الرجل للمفّارقة.

انحط على الكرسى الجلدى. نظر الى ساعته. لم تكن قد مضت دقيقة. نظر الى الساعة الجدارية القديمة الكبيرة التى تواجهة. كان قرص الساعة الابيض متسخاً مقشورا فى أكثر من موضع وعقرباها يعلوهما الصدأ، يتوسط الساعة رقاص ساكن صدئ مثل جثة تتوسط لحداً. مدد قدميه وأغمض عينيه.

كان المقرئ يقرأ القرآن فى الصالة الكبيرة الواسعة. لم يكن فيها غيره. فى الغرفة الداخلية المطلة على الصالة كان الرجل يقرفص بملابسه الداخلية على كرسى الخيرزان.

كان يتطلع من النافذة بعينين ساهمتين. تحرق أصابعة المصفرة سيجارة سريعة الاشتعال.

كانت المرأة تجلس على طرف السرير تضع رأسها فى حجرها تنهنه وتنشج.

اقترب الطبيب من سرير الطفلة. كانت قد كفت عن الحركة منذ زمن. لفها بشرشف ابيض.. رفعها بين ذراعية فتهدل الشرشف على الجانبين، ثم توجه الى الصالةّ الفسيحة.

اقترب الطفل من المرأة «أين يأخذها»؟

سأل امه.

-:لفوق، اشارت المرأة بحركة مستسلمة.

-: وماذا يوجد فوق؟

-: الله...

-: ومن هو الله؟ سأل الطفل

احست المرأة بالحرج، لم تعرف كيف توضح: «ابونا» قالت بعد تردد نظر الطفل الى الرجل المقرفص على الكرسى. اراد أن يسأل:

وهذا؟.لكنه سأل:

-: ولماذا يأخذها؟

-: لأنه يحبها.

-: اكثر منا؟،

-: لاأدرى: قالت المرأة وقد بدا عليها الضيق.

-: وهل يحبنى أنا أيضا؟ سأل الصغير وقد استولى عليه الرعب.

نظر الى الصالة. كان الطبيب يرفع قدماً باتجاه الباحة المطلة على الحديقة، فيما لاتزال الأخرى مرتكزة على أرضية الصالة.

كان الشرشف الأبيض يتدلى من بين ذراعيه يتخلله الهواء ويحركه. ارتفع الطبيب. تحرك الشرشف وهفهف. ركض الصغير. تشبث بقدميه يريد أن يعيدهما الى الأرض وهو يصرخ:

يارا... يارا... يارا.

فتح الرجل عينيه. خيل إليه أن أحدا يصرخ. نظر الى الساعة كان مايزال ثمة الكثير من الوقت. نهض. ذرع الصالة الكابية. توقف عند الصور العائلية. ثمة صورة منفردة لامرأة مسنة. كان وجهها عريضاً تضيؤه ابتسامة هانئة رضية. وعيناها الصغيرتان تشعان طيبه وحنانا، وشعرها الأبيض مفروق عند الوسط. توقف الرجل عندها طويلاً غادرها الى الصورة الأخرى. ثمة رجل ونساء. امرأة أخرى. نساء صغيرات. رجل ربعة سمين بنظارتين يقف فى الوسط. كانوا جميعا، يبتسمون ابتسامة الرضا والبلهاء. فتح الاطار. قلب الصورة بحيث بدا قفاها من خلف الزجاج ابله ناصعاً. توجه الى المقعد الجلدى. تهالك عليه مثل جثة. أشعل سيجارة وأغمض عينيه.

كانت المرأة ممددة على السرير يغطيها شرشف أبيض حتى أعلى عنقها كان وجهها شاحباً أبيض بلون الشرشف وعيناها مطبقتين يسح منهما على خديها خطان من الدمع الغزير.

دخل الرجل يحمل حقيبة جلدية سوداء حائلة منتفخة. كان قصيرا سمينا بنظارتين سميكتين. توجه الرجل الى الصغير المتشبث بحافة السرير: أخرج ياشاطر. وهو يضع على وجهه ابتسامة عريضة.

«أخرج. إنه الطبيب» قالت المرأة بصوت واهن.

وعندما ازداد الصغير تشبثا بحافة السرير، دفعه الطبيب بلطف. قاوم دفعه بعنف خارج الغرفة ثم أغلق الباب.

قرفص الصغير قرب الباب. أصاخ.

بدا كأن دهراً مضى حتى هزته صرخة حادة.

صرخ. حرك مقبض الباب. كان مغلقاً من الداخل، وحين رأى خيطاً من الدم يتسلل من تحت الباب، ارتمى عليه يخبطه بيديه وقدميه وهو يصرخ :ماما...ماما...ماما.»

نظر الرجل الى ساعته. كأنها لاتتحرك. نهض. دار فى الصالة قلقا مضطربا. اقترب من الباب فى أقصى الرواق. تفحص أسفله مرتعبا. التصق بالباب. سمع أنينا واهنا متقطعا، فارتد مجفلا.



عاد الى الصالة. اقترب من أباجورة معلقة فى الزاوية. فتحها. كان ثمة تمثال صغير لرجل مدمى مسجى وأمرأة جاثية عند قدميه تبكى.
رد المصراعين بعنف. نظر الى ساعته. قصد المقعد الجلدى فى الزاوية المعتمة. توقف عنده. كان مقعدا قديما يكسوه جلد اصطناعى أخضر حائل بذراعين وأرضية مشققة منخفضة ارتمى عليه. أحس كأن أرضية المقعد تهبط، والذراعين يتقاربان وينطبقان عليه. اراد ان ينهض. لكن يديه كانتا موثقتين الى المسندين. حاول مرة ومرة. وحين تعب، نام.

أحاطوه من كل جانب. اقتادوه الى المخفر. دسوا أيديهم فى جيوبه وملابسه وجسمه وأخرجوا المنشورات. ضحك الضابط. اهتز كرشه المستند على ساقين هزيلتين قصيرتين، صبى.. وشيوعى يستعملونك فى الليل. ويستخدمونك فى النهار!إين القحبة! أين الوكر؟» صرخ الضابط. زم الفتى شفتيه. علمه رفاقه، أطبق شفتيك. أو ثقوا يديه الى الخلف. اقتادوه الى اصطبل مهجور متصل بالمخفر. رفعوه الى نافذة عالية. أومأ الضابط فأنزلوا بنطاله وسرواله. اقترب يتفحص عضوه ويتحسس شعر عانته المزغب.
أخذ الضابط ينتزع الشعر وهو يصرخ: أين الوكر؟ أين الوكر؟
إنهالوا عليه بالهراوات: هنا، صرخ الضابط مشيراً الى عضو الفتى.
وحين لم يفتح الفتى شفتيه أشار الضابط فانزلوه. طرحوه أرضاً، وأثقوا قدميه. تكوم عسكرى هائل الجرم على فخذيه. أحس مخالب مدببة تنشب فى اليتيه تباعدهما وتمزقهما وبعصا خشبية تندفع فى مؤخرته. ضم الفتى فخذيه وصر على أسنانه: أن لا أصرخ، فقط لاأصرخ.
التفت. رأى عيوناً جاحظة وعرقا متصببا وحلوقا فاغرة وأنيابا طويلة صفراء وأيادى كثيرة غليظة تقبض على هراوة غليظة تدفع وتدفع...
كانت يد الضابط تهرش أسفل بطنه، وعيناه جاحظتين بنفتح ويخور: «بقوة أكبر. بقوة أكبر، بقوة أكبر».

اخترق أذنيه صوت يرتل القرآن ثم صوت حاد يرفع الأذان ثم أصوات تنادي الى الصلاة. كان اليوم الجمعة. نظر الرجل الى معصمه. خيل إليه أن عقربي الساعة يدوران ببطء الى الوراء ثم أسرع.. أسرع حتى لم يعد يستطيع متابعة حركتهما.

قال إنه محموم وأنه بحاجة الى حبة اسبرين. فتش فى الصالة دلف الى الرواق.. اقترب من الباب فسمع الأنين الخافت ذاته. فتح باب غرفة مجاورة.

كانت أشياء الطبيب متناثرة.. معطفه. حذاؤه البنى الغامق. بنطاله ولفاحه الصوفى الأبيض.

على مقعد آخر كانت تتناثر أشياء المرأة. تنورتها السوداء وبلوزتها الصفراء. صدريتها البيضاء المخرمة وثوبها الداخلى الأبيض من قماش الساتان اللامع. كوم أشياء الطبيب. كوم أشياء المرأة ثم أعاد نثرها.

اجتذبه صندوق كارتون طويل يشى بنوع جيد من الويسكى. أخرج الزجاجة. كانت مملوءة الا قليلا. فتح السداد. أدار الزجاجة فى فمه ثم أنزلها فارغة. التهم صحن الجوز المقشور. الى جانب كان ثمة ساعة منبه تتك: تك. تك. تك. تك مثل قنبلة موقوتة. حرك العقارب بسرعة مجنونة الى الوراء فدوى جرس المنبه يهز الصمت مثل انفجار قنبلة.

«سيأتوناسيأتون» أسكت المنبه بضربة من يده رماه على السرير. ركض الى الصالة وهو يتلفت الى أقصى الرواق.

توقف عند المقعد الجلدى الشاسع. انفتحت هوة سحيقة فارتد مبتعدا. توجه الى المقعد الخشبى المشغول ذى المسند العالى. ارتقاه. أحس نفسه قريبا الى السقف وأن الأرض بعيدة بعيدة وأنه لن يستطيع النزول ابدا. جلس مستقيما محاذرا الاقتراب من حافتى المقعد. أسند ظهره الى المسند الخشبى الطويل. شبك ذراعية خلف المسند فبدا كأنه المصلوب، سقط رأسه على صدره وأغمض عينيه.

أحس يدا قوية تشد كتفه وتوقظه. كان الرجل ينحنى فوقه ويهزه.

-: اقعد! اقعد! قال الرجل ضاحكا

«الدنيا عيد وأنت ماتزال نائما ؟»

نهض الصبى. كان الرجل أخبره فى العشية أن الله قد أنعم عليه بكبش وأنهما سيأخذانه فى الفجر الى المسلخ «أصبحت رجلا يابنى وآن لك أن تشهد طقس الدم».

غسل الصغير وجهه وارتدى دشداشة العيد البيضاء.

كان الرجل يقف منتظرا عند البوابة يمسك حبلا غليظا ينتهى بكبش سمين. أمسك الرجل معصمه. سار بخطى سريعة واسعة يجرجر خلفه الصغير والكبش.

اخترقا سوق المدينة. وهما يقتربان من نهايته اخترقت خياشيم الصغير روائح الدم الطازج والقذارة.

كان ثمة هرج ومرج وخوار وصياح وضحك وبراميل مملوءة قذرا وبراميل يتصاعد منها البخار ورؤوس مسلوخة بمحاجر فارغة ورؤوس مقطوعة بعيون جاحظة.

اجفل الصبي. أراد أن يتخلف، نظر إليه الرجل زاجرا وشد معصمه.

كان ثمة ذبائح مسلوخة معلقة بخطاطيف حديدية متباعدة. تبدو من خلال أرجلها المعلقة المنفرجة والشق الطويل الممتد من أسفل بطنها حتى الرقبة أضلاعها البيضاء تحت طبقة شفافة من اللحم الطرى، ينز الدم من رقابها على الارض نقطة بعد نقطة مكونا بركا صغيرة. وكان ثمة ذبائح منفوخة يدخل الرجال مداهم الحادة اللامعة تحت جلدها. وذبائح يجرى نفخها. ونعاج وخراف وعجول وثيران تربط قوادمها وأرجلها وترمى على الرصيف حيث يمتزج الدم الأحمر والقذر الطرى الأخضر فى مجرى الماء بحذاء الرصيف.

انتبه الصغير. كان الحبل فى يد الرجل فارغا. أراد أن يهرب. لكن يد الرجل الغليظة سحقت معصمه. تناول الرجل الحبل. وربط يديه وقدميه. دفعه أرضا وقرب رقبته من حافة الرصيف. تطلع الصبى الى فوق فرأى ساطورا هائلا وشاربين كثين متهدلين وسحنه صدئة وحطة بيضاء تعلوها بيريه عسكرية حمراء.

وحين هوى الساطور دون صرخة ثاقبة: إبراهيم!ابراهيم! ماذا فعلت يابنك ياابراهيم؟. وفاضت المجارى والسواقى والأنهار والبحار والمحيطات دماً أحمر قانيا.

اخترق أذنيه صراخ ثاقب. هرول مفزوعا الى أقصى الرواق فرأى أسفل الباب بركه دم.

دفع الباب فصدمته رائحة الدم الطازج والمخدر. تقلصت معدته.

رأى قطع القطن المشربة بالدم متناثرة فى كل مكان، وقطع الدم المتجلط على الطشت الأبيض المقشور، والقفازين ينزان دماً مثل كفين مقطوعين ووجه المرأة الأبيض الشاحب والجرح الفاغر النازف بين ساقيها!.

خر الرجل على ركبتيه وسط بركة الدم ينشج نشيجاً عالياً متصلاً. ضم كفى الطبيب بين كفيه فبدت قبضة واحدة. انحنى عليها يقبلها ويغسلها بدموعه وهو يصرخ: ماذا فعلنا يادكتور؟ ماذا فعلنا يادكتور؟

نهض. وقف بمواجهة الطبيب. غرس عينين مجنونتين فى عينيه فعقد الرعب لسان الطبيب. امتدت أصابع الرجل الملطخة بالدم تطبق على عنق الطبيب الهزيلة. تجمعت فى أصابعه هزة هائلة. ضغط وضغط حتى جحظت عينا الطبيب. هزه باكيا ناشجاً معولا صارخاً، لماذا فعلت هذا ياأبتى؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟

دمشق- يوليو-تموز ١٩٨٦

قصة

رسالة دكتوراه...!

كمال القلش

ما أن عدت من غابات المقطم حتى ازددت اكتئابا، فقد كنت يومها غير موفق جنسيا مع ناديه، مشكلتى أعرفها جيدا، وأعرف أن الأمر معقد وغير واضح ومابداخلى يلتقطه رادارها، طبعا أننى لست مغرما بها، وهى تدرك ذلك، بالرغم من أننى أرغب فيها دائما.. ولا أتواصل فى نفس الوقت.

رسالة الدكتوراه التى تشغلنى موضوعها مصر قبل نهاية القرن الماضى، القرن العشرين، جمعت مادة غزيرة عن السنوات التى سبقت نهاية القرن- واعترضنى شيئ غريب وخاص، هى وحدها نادية زميلتى صاحبة البحث الذى كشف غموض هذا الحادث الغريب، والأكثر غرابة أن هذا الحادث هو الذى وثق ودعم علاقتنا الشخصية وبددها فى النهاية، وسبب تعثر علاقتنا فى رأيى هى مشكلة التوافق وعدم التوافق، ويفسر أصدقائى مشكلتى ويصفونها وصفا مبتذلا ويقولون أن السبب «انتهازيتى».. لكن الأمر بالتأكيد ليس بهذه السطحية ولا بهذا الابتذال..

رسالتى كما قلت عن تدهور شخصية الانسان المصرى قبل عبوره القرن الحادى والعشرين، قطعت فى البحث شوطا طويلا، وتمكنت من الوصول الى نتائج طيبه عن أحوال مواطن المدينة المصرية فى نهاية القرن الماضى والقرن العشرين.

كانت الأمور بالنسبة لى تسير سيرا حسنا حتى ظهر على الكومبيوتر خبر فوجئت به رغم انه لايعنينى كثيرا، لكنه أثار انتباهى، خبر منشور فى أحدى صحف ذلك الوقت فى احدى الصفحات الداخلية ويحتل ثلاثة سطور: الخبر عنوانه «اختفاء رئيس الجمهورية» وتحت العنوان صياغة ركيكة تقول انه كان ذاهبا لشراء بعض الاشياء ولم يعد الى منزله، واستمر غائبا لمدة ثلاثة أيام عندما نشر الخبر- ثم استمر الغياب.

بحثت فى جميع الصحف الصادرة فى نفس يوم الحادث، ولم أعثر على معلومة جديدة، ولم أجد صدى لهذا الاختفاء فى الصحف التى صدرت فى الأيام التالية لنشر الخبر ورغم ان الأمر لا علاقة له مباشرة بموضوع رسالتى الا انه أثار فضولى.

عرضت زميلتى نادية مساعدتها لى فى تفسير هذا الاختفاء، وكانت قد قدمت منذ فترة بحثا قصيرا تناول هذا الحادث، وتوقفت علاقتنا (ومن هنا يتهمنى زملائى البلهاء بالانتهازية!).

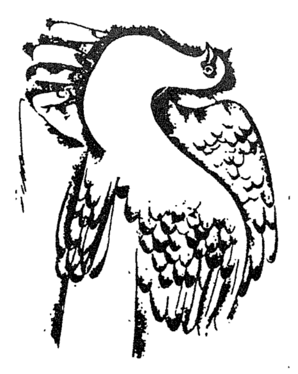
ذهبنا معا الى غابات المقطم، وواصلنا الحوار فى جولات بحدائق الجبل الأحمر، وضاجعتها كثيرا، وكانت فى البداية شهية ومقبلة وجذابة، وهى شخصية طريفه ونموذج عادى لأغلب زميلاتنا فى البحث العلمى وفى غير البحث العلمى، تزوجت وهى طالبة وفشل زواجها بعد أعوام قليلة بعد أن أثمر طفلة تعيش معها، وواصلت علاقتى الجنسية معها، وهى شابة رقيقة فى الظاهر، تتلاقى ملامحها فى وجه يشير الجنس والتناغم، وتميل الى الامتلاء قليلا، مكتنزه، تتأود وتتحرق للجنس بعد ان ابتعد برتابته منذ ان افترقت عن زوجها.

يومها ذهبنا للغابة وأمضينا ساعات بين أشجارها ارتوى من رحيق شفتيها، تمددنا على الحشائش وكانت خلاياى تتمدد وتتفتح فى شهوة جنسية مسيطرة، واصلت نكاحها فى أوضاع مختلفة- واحسست بارتجافها عدة مرات وأنا أواصل حتى انتهيت الى الذروة وهى نصف غائبة عن الوعى- عائشة فى ذبول المتعة، ممتنة مكتفية متوازنة شبعانه، وانفصلنا وذراعى يحتويها وحشائش الغابة ترطب ظهرى العارى وعنقى وساقى، وانتظمت خلايا جسدى المبعثرة، وهدأت وتوازنت وجلسنا نواصل ما انقطع من حديث عن اختفاء الرئيس.

بحثت نادية فى ورقه بحثها عن كل من له مصلحة فى اختفائه من الدول والجماعات المعادية والصديقه، وعن القوى السياسيه الداخلية التى قد يكون لها مصلحة أو اهتمام، فقد كان ذلك الزمن زمن الدولة التى تضعضعت وذوت ولم يكن لها وجود فعلى.

وبحثت ايضا احتمالات الحوادث والمفاجآت أو حتى الهروب- واكتشفت سر الاختفاء والفاعل الرئيس، وكان الفاعل مجرد عصابة اجرامية اختطفته بهدف الكسب المادى وأخذ الفديه. ولما لم تجد العصابه أحدا قد اهتم بالأمر، ألقت به فى الصحراء بعيدا عن القاهرة والعمران وظل تائها ضائعا حتى قضى عليه العطش والجوع ونهشته الضباع وعثروا على بقاياه بعد شهرين من اختفائه، وسلمت لذويه بلا اكتراث حيث دفن فى هدوء وصمت.

كانت رغبتى المتأججه قد خمدت، وادركت ناديه أن توهجى قد خبا، وبادلتنى الفتور وكانت تعرف علاقتى الودودة برئيسة القسم سوزان، وهى دكتورة فى الخامسة والثلاثين أستاذة لقسم الدرسات الانسانية التاريخيه. وكنت أنا ونأديه من بين مرؤوسيها. ولم تكن د. سوزان تؤمن بالعلاقات الزوجيه وتعتبرها نظاما متخلفا من بقايا الماضى ومعوقا للنشاط الانسانى. وكنت أعلن (وبصدق) ان مؤسسة الزواج لاتناسبنى على الاطلاق لتخلفها عن العصر. ولكنى كنت



متشوقا لدفء الاسرة وممارسة الأبوة وحنانها وانجاب الأطفال.. بشرط ألا أتورط فى مؤسسة الزواج.

كنت فى الخامسة والعشرين من عمرى مجدا ملتزما بعملى ودراساتى وأنا متوسط الطول، متوسط الوزن، متوسط الملامح، لا أميل الى البياض أو السمرة، ولا ا لملامح الجذابه، وانما انسانا وسطا، وكانت سوزان تعلم بعلاقتى بفتاة الكومبيوتر بالقسم وعلاقتى بزميلتى ناديه، ولم تكن تأبه لذلك، ولكنى علمت فيما بعد أننى كنت تحت ملاحظتها الدقيقة ولم يتجاوز تفكيرى فيها حدود العمل، ربما لفارق السن والخبرة، والخوف من الاخفاق لو قامت علاقة جنسيه بيننا، والخوف أيضا على تأثير مثل هذه العلاقه لو نشأت على رسالتى، المهم فضلت أن ألعب بعيدا، لم أبادر، ولكنى بالتأكيد سأرتبك بعنف أما اى مبادرة منها وهذا مستبعد، فهى شخصية آسرة، متوازنة، دقيقه ومثابرة فى العمل، قويه وقادرة، ولها عالمها الخاص، وعالمها بالنسبه لى منيع ومسور بأسوار لاتقتحم كما يتراءى لى.. خاصة أنه ليس من صفاتى الجرأة أو المغامرة أو الاقدام.

لونها أسمر داكن ملامحها شديده الجمال والجاذبية وشعرها أسود خشن، جلدها ناعم نعومه الحرير. طويله نسبيا، جلدها مشدود على لحمها دون ذرة ترهل، جمالها مهاب. ظلت مشكلتى «عدم التوافق» تلازمنى، وتفسر بهجتى، أمتلئ دون إحساس بالشبع، وارتوى مع شعور دائم بالظمأ وأتواصل دون خدش فى الروح أو تفجر او انجذاب لما بأعماقى من متناقضات.

لم أحلل أسباب حالتى تلك ربما لانشغالى بماهو أهم، وكان همى ورغبتى الحقيقية فى تحقيق نجاح مرموق فى رسالتى الفريدة، وقد اقتربت من الوصول الى تركيبة الانسان المصرى فى سنوات انهياره قبل عبوره القرن الحادى والعشرين، وبالرغم من انه قد مضى على ذلك العهد ٥٠ عاما الا أننى كنت شغوفا بتلك الفترة التى اخترتها بعنايه موضوعا لرساله الدكتوراه..

استطعت أن أصل الى بعض النتائج الهامة من خلال سلوك سكان القاهرة المكتظة فى ذلك الوقت الذى عانت فيه من الانتشار الوبائى للأمراض المهلكة السائدة وتتنذ مثل السرطان والفشل الكلوى وفقدان المناعه وأمراض الادمان وغيرها مما كان يقضى سنويا على مئات الالاف بل الملايين فى السنوات الأخيرة من القرن، وكان المرضى يلقون بهم فى الطرقات وعلى الأرصفة يعانون حتى الموت بلاعلاج ودون اهتمام من الآخرين.

وراجت الكتب الدينية رواجا شديدا خاصة قصص الانبياء والقديسين والنبى أيوب وصبره على الديدان التى كانت ترعى فى جسده، وأطلقوا على المرض لقب (الشهداء). وكان سائدا فى ذلك الوقت تخلف شديد فى الوعى والادراك وعزوف كامل عن العلم والثقافة والمعرفة، واغتراب حاد عما يحدث فى العالم الخارجى.

وبالرغم من التخيلات الدينية السائدة فى تلك الفترة، فقد تحولت الزوايا والكنائس والمساجد الى أماكن للسكن والايواء يعيش الناس داخلها ويمارسون الحياة اليومية، الطعام والنكاح والتبرز والولادة وتربية الاطفال، والجميع يرتدون الجلاليب البيضاء والحجاب والنقاب، وبالرغم من ذلك أيضا كانت الدعارة بأشكالها المختلفة سائدة ومسيطرة، الى جانب الأغتصاب الذى يبدأ من فتيات فى سن السادسة حتى الستين، وبلغت هذه الجرائم الآلاف كل يوم.

وأثرياء ذلك الزمان كانوا المتاجرون فى العقاقير المخففه للالام والقوادون والسماسرة، كانوا هم النخبه وأصحاب الثراء والسلطة، يعيشون قليلا فى مصر ويعودون الى قصورهم فى الخارج. يهربون من التلوث بعد أن يجمعوا الملايين.

والغريب ان السياحة كانت مزدهرة، فكان الأجانب يأتون لالقاء نظرة على شعب عريق نبهتهم صحفهم انه فى طريقه الى الانقراض السريع والاختفاء الى الأبد، هؤلاء الذين بنوا الاهرامات فى الماضى، أما ابو الهول فقد وقعت رأسه ثم سرقت فيما بعد وبيعت للأجانب.

كانت تلك السنوات الأخيرة من القرن الماضى هى موضوع الحوار مع زميلتى ناديه أحيانا ومع د. سوزان فى كثير من الاحيان، وكانت فكرة البحث من اختيارى، وفوجئت بعد فترة بأن الدكتورة سوزان اعتبرت نفسها هى صاحبة الفكرة، وتغاضبت، وكانت من حين لآخر تتابع بعض النتائج التى أصل إليها.

واتسع نطاق الخلاف بينى وبين د. سوزان التى كانت تبدى اهتماما خاصا بهذه الدراسة، رغم أن شغلها الشاغل الدراسات الانسانية التاريخية مع تركيزها على النظم السياسية التى كانت سائدة، وكان تعاطفها طبعا مع النظم الاشتراكية فى إطارها المعاصر الجديد، وهو المناخ السائد فى القسم الذى نعمل به، وكانت تعرف قله اهتمامى بالأفكار الايديولوجيه، واعتادت أن تنتقد فرديتى الشديدة وتكرر أن هذا هو النقص الرئيسى فى أوراق البحث التى أقدمها دائما.

فكان رأيى ان الانسان المصرى فى ذلك الوقت قد أصيب بالبلادة والتخلف العقلى الشديد واتسمت حركته بالبطء، يتحرك ويعمل ببطء ورد فعله بطئ، ينعدم احساسه بالآخرين.

وشاع العنف اللحظى، والقتل لأهون الاسباب، كما شاع العنف داخل الأسرة مثل قتل الزوج للزوجه، وقتل الزوجة للزوج، وقتل الأبناء والأباء، ورغم المظاهر الدينية الطاغية الا أن العلاقات المحرمه أيضا قد تجاوزت كل الحدود، مثل نكاح الرجل لابنته، وجماع المرأة مع ابنها، والاخت مع اخيها..

وقلت فى النتائج التى توصلت اليها أن الشعب مثله مثل أى كائن يبلغ طور النضج والفتوة ثم الكهولة والشيخوخة ويسير نحو الفناء، وكانت هذه هى نقط خلافيه أخرى مع د. سوزان.

وكان العلماء والمراقبون الأجانب قد توصلوا الى نفس النتائج التى توصلت اليها، وتذهب بأننى استريب فى أن قوى مالها مصلحه ماقد وضعت ميكروبا فى نهر النيل تسبب فى انتشار الضمور العقلى والشعورى والانسانى وأفرز البلادة والبطء وانعدام رد الفعل، واتفقت مع زميلتى ناديه على ترجيح هذه الاسترابة رغم اننى لم استطع أن اقدم غير أدله منطقية ولم اجد دليلا ماديا واحدا.

لكن الأمر قد بدأ فى التغير عام ٢٠١٠ عندما تولى السلطة فى البلاد مجموعة من الشبان عاشوا حياتهم وتلقوا ثقافتهم وتعليمهم خارج مصر وادا روا البلاد بطريقة مختلفة.

أعادوا تدريب الناس على السير بسرعه، وعلى اتقان العلوم العصريه، وبناء مصانع الكومبيوتر وعلوم الفضاء وتحويل مجرى النهر نحو الصحراء والكشف الصحى الدورى على كل انسان وتدريب كل انسان فى مصر على ايقاع العصر وعلومه.

وتمكنوا من وقف التدهور ورفعوا شعارا بأنهم ينوون التقدم بالبلاد الى حالة فرنسا فى ستينات القرن الماضى ثم بعد عشر سنوات أخرى سينقلون البلاد الى حالة فرنسا فى نهاية القرن الماضى ووضعوا خططا خمسية دقيقة..

واستطاعوا فعلا أن ينقلوا البلاد من عثرتها الشديدة.. حتى جاء عام الطوفان عام ٢٠٣٠، ارتفع منسوب مياه المحيطات والبحار، وأغرقت مياه البحار نصف الدلتا، وغرقت الاسكندرية ورشيد وبورسعيد ودمياط والعريس ودمنهور وكفر الشيخ والمنصوره وطنطا.

ونزحت الملايين الى الصحراء بعد أن ضاعت عشرات المدن ومئات القرى وغرق مئات الآلاف من البشر والمصانع الجديدة.

وكان لابد من بداية جديدة على ضوء خريطة جغرافية جديدة، ولكن هذا ليس موضوعنا، وإنما نوهت بما سبق العصر الحالى (٢٠٥٢) فى مقدمه الدراسة، وكيف استطاع الناس الذين دربوا على الحياة العصرية أن يواجهوا الطوفان ويسيروا قدما ويلحقوا بالعصر بالرغم من الكارثة.

ولم أكن استطيع التوصل الى كل هذا وقطع شوط كبير فى رسالتى بدون المساعدم المذهله التى قدمتها لى «داليا» فتاة الكومبيوتر التى لاتكل، ومساعدتها المكثفة لى، وجمعها للمادة الاساسية للرسالة من خلال كمبيوترها العتيد الذى يختزن كل سطر كتب فى أرجاء العالم عن مصر، والمعتقدات والاحداث والقصاصات والدراسات وصور الأقمار الصناعية المتنوعة.

وكدت أقترب دون أن أدرى من حل لمشكلة (عدم التوافق) مع داليا رغم أنها شديدة النحافه غير مثيرة من الظاهر على الاطلاق وعلى نقيض نادية المدملجة، لكنها متدفقه، شديدة الليونه، يسيطر عليها الشعور بالدونية والرغبة الشديدة فى تقديم خدماتها للأخرين وتميل غريزا باللذوبان فى الآخر وفوجئت يوما وأنا أضع رأسى فى حجر داليا ممددا على الحشائش بين أشجار الكافور والسرو مستمتعا باللحظات التى مضت.. بسوزان تقف أمامى، وعقدت المفاجأه لسانى، اشارت الى انها تريدنى:

– هل تحب ان تسير معى فى الغابة بضع دقائق، فأنا اريد ان اتحدث معك!

استمرت الدقائق أكثر من ساعة وضعت ذراعها على كتفى، وأخذت ذراعى ببود شديد ولفته على خصرها، تحدثت عن عملى وعن أخطائى الجسيمه التى وقعت فيها.

فهى ترى انه من المستحيل فى العصر الحالى أو نهاية القرن الماضى أن يترك شعب يدمر أو يفنى مثله مثل الهنود الحمر او الشعوب القديمة لان مستوى التقدم الحضارى فى العالم والتكاتف الدولى يمنع حدوث هذا، ولايسمح بهذا الدمار الذى صورته فى الرسالة الا فى حالة وجود تآمر وخطه مبيته. لكن كهولة او شيخوخة اى شعب يوجد لها الحلول دائما فى المحيط الحضارى العالمى.

وطالبتنى ان أعيد النظر فيما وصلت اليه من نتائج، وأشارت الى التناقض الذى وقعت فيه بين ما أزعمه من انقراض شعب، هو مازال حيا الى اليوم يعمل ويتقدم بجد ونشاط ولم ينقرض ولايحزنون.

قلت بينى وبين نفسى انها تنتقم منى، ولاتريد ان انتهى من رسالتى، وبرقت فى رأسى فكرة وأخرى.. ربما ترغب فى التقارب أكثر وهذه هى الخطة والمؤامرة والتكاتف!

وعلى أى حال ترددت بين أن أدحض فكرتها او أقبلها.. واستشرت ناديه التى نصحتنى بادارة معركتى معها بحرص فهى الرئيسة وهى انسانه لها خبرة واسعه بالعمل والرجال، أما داليا فرأيها أنها شريرة وسوداويه وتخططلتدميرى

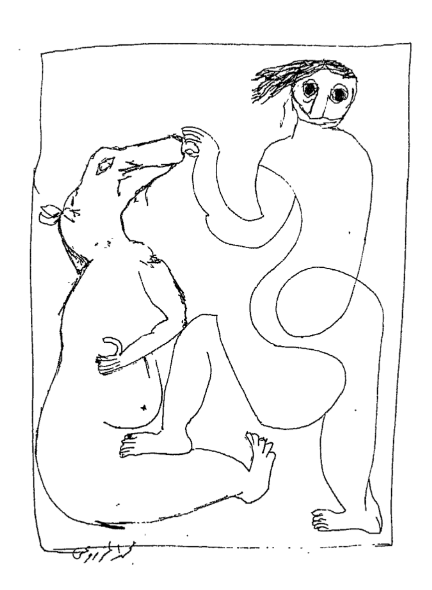
وتعددت مناقشاتى مع سوزان وتكثفت، وتدعمت علاقتنا، وأصبحت أثيرا لديها، انا ورسالتى، والتحمنا عرايا مرات عديدة، ذقت فيها حلاوة الحب والجنس والانتماء، طوفت بنا المناقشات فى عوالم لاتنتهى وليس لها بداية.. من حياة المصريين طوال القرن الماضى وماقبله، انتفاضاتهم ومحاولتهم الدؤوبه للخروج وللسير فى الصف العالمى واللحاق بكل عصر دون جدوى، والضربات التى كالوها لعرابى وسعد زغلول وجمال عبد الناصر، القتل والحروب والحرائق والأوديثه والدمار والغرق.

سوزان: اليست رسالتك أقرب الى التراجيديا أقصد أليست حياة هذا الشعب فى الماضى تراجيديا اغريقية شديدة الشبه ب سيزيف.

قلت: لكن التراجيديا قد انتهت أخيرا نحن نعيش حاليا بالقرب من العصر وانجازاته حياة كريمة، وسنلحق بهم، ولاتنسى أننا ننعم ببعض ثمار العصر وانجازاته.

-: بعد أن فقدوا الاهتمام بنا، وأخرجونا من بؤرة الاهتمام أو بؤرة العداء..
-: وبعد إن سقونا المر والعلقم الاف السنين
-: ومازالت المرارة فى حلوقنا.
-: لم يعد أحد يشعر بالمرارة.. ولكنها مازالت فقط فى حلوقنا التاريخية لاننا نرصدها ونعيشها فى اوراقنا.

والحقيقة كنت قد تجاوزت العلقم وبمعونتها وخبرتها تعرفت على عالم آخر من الود والجنس والمتعه، وذاب عدم التوافق في زهو العلاقة المنتصره مع سوزان، وغرقت مشكلتى فى مشاعرى الدونيه، ولم تكن ترغب فى تدميرى بالضبط، وانما اعادة بقاياى الى التوازن بين ما بدخلى من تضاريس لم أرصدها، وطموحي الذى يتناقض مع قدراتى الحقيقية، فغريزتى التى لم تكن تشبع- خلال حاجتى العملية أو من خلال انتهازيتى وفرديتى بدأت ترتوى فى ممارسة الحب الحقيقى بين ذراعيها وساقيها النورانية.. المتألقة بتواضع وحب الحياة بلاتردد ولاتصنع ولامكابرة...



هذه المرة

محمد عبد الواحد أبو قمر

مرة أخري قيل لي «أنت منقول» صرخ المدير في وجهي، وها أنا ذا ارفع إصبعي اريد أن أقول شيئا، ولما أصبحت سبابتي بين عيني تماماً قلت في نفسي لماذا لاأختار أنا هذه المرة.

في فترة تجنيدي كنت حارساً للبحر ولم يكن باستطاعتي العوم. لكن علاقتي بجهاز المراقبة نفسه كانت قوية، أفهمه ويسرح في سكون البحر لمجرد أن يرى في عيني قلقاً، يوضح بجلاء لي كل مايجري على صفحة الماء حتى مسافات بعيدة، يبلغني بكل همسه تحت الأمواج اذا ماحاولت خداعي، أهدئ من روعه اذا ماالبحر فجأة، أحد عن عروس النيل في بلدتنا، كيف تجلس على صفحة الماء عارية، تمشط شعرها، تناديني في عمق الليل، أؤكد له في الصباح أنها كانت على هذه الصخرة جالسة الى جواري، أصيح بأعلى صوتي، أنا هنا، فيطمئن هو ويمسح البحر رأسه في بطن ساقي، ترقص الأسماك على بساط الماء، يداعبني الموج ويمسح بكفيه آثار النوم عن عيني.

في صباح كئيب قرأ الشاويش أوامر اليوم، يرحل الجندي صبحي ابراهيم المشد الى الوحدة رقم.... جهزت مخلتي، أومات للبحر مودعاً، عرفت أن بديلي على صلة قربى بالقائد.

أنت منقول...

قبل أن يقذف بها في وجهي تعمد أن يكون صوته ناعما وقال «وقع هنا» مشيرا الى أوراق تنام على صفحة مكتبة كعجوز في النزع الأخير. لم يكن المدير العام وحده بتلك الفرقة بعيدة الجدران. كان ايضا المدير المالي ورئيس شؤون العاملين ورئيسي المباشر. إنحنيت على الأوراق محاولاً اكتشافها. تتلوى أمامي سطورها، يكشف هواء المروحة عن بطنها ملوثا، يرتعد قلمي بين اصابعي، أحس بوطأة ضوء الثريا ثقيلاً على ظهري. في الركن الأيمن مقعد عار يباعد مابين ساقيه، يدعوني كمومس يحفزني المدير المالي «وقع ياابني» قلت لن اشارك في جرائم عندما ضحكوا احسست الأرض لينة تحت قدمي، تعكس نفاضة السجائر الزجاجية صورتي بحجم

الاصبع، يخرق صوته جلدي أنت منقول.

في المدرسة الابتدائية كنت أجلس في المقعد الأمامي بجوار زميلتي ماري. أشم في الصباح عطر معلمتي أبله بدور، تضع كفها في حنان على رأسي، أرى بوضوح تلك الفراشات التي تطير في انحاء فستانها، كتبت بالطباشير يوماً أنا أحب ماري. صفق التلاميذ يومها لي، قبلتني معلمتي. كانت شفتاها بلون الفراشات في فستانها. عندما تستدير كان شعرها يشب فوق الحزام الذي يلف وسطها الرفيع، تميل على تسألني، هل فهمت، ابحث في صدرها بعين متلهفة عن فراشتين اختبأتا مني تدوس ماري على قدمي، ترسم في كراستي حصانا فوقه عسكري، أرسم في كراستها عروس، الون وجهها بالأحمر، وأرسل شعرها خيوطا دقيقة سمراء حتى نهاية ظهرها، أزين رأسها بالفل، أضع على صدرها وردتين. يدخل الناظر فجأة. قالت أبلة بدور قيام تبولت البنت زينب، قال الناظر لي ارجع ورا ياولد، وأجلس مكاني ولدا سمينا، ويرن الآن في أذني بكاء ماري.

أنت منقول...

شهران مرا منذ استلامي هنا للعمل، في أول يوم لي بالمصلحة استيقظت وكانت الشمس بعدها تحلم بالصباح، أخذت حماما ساخنا، غيرت ملابسي الداخلية، عانيت إختيار أي القميص ارتدي هذا الصباح، كنت أول الحاضرين، عشرين دقيقة أنتظر من في عهدته دفتر الحضور، وقعت يومها باسمي رباعيا، دخلت غرفتي، مسحت صفحة مكتبي بكفي، حفرت بسن مسمار على صدر مقعدي خاص بالأستاذ صبحي ابراهيم المشد، راجعت أوراقي، رتبتها واحتضنتها في نزهة بين محتويات عهدتي، عرفتها بنفسي، تشممت رائحتها، تركت آثارها عالقة بملابسي، وفي رحلة إنصرافي في نهاية اليوم سرت خفيفاً... خفيفاً، يجذف ساعدي في الهواء، تدق خطواتي فأسمع عزفها بوضوح. في مدخل حارتنا قلت لام عبده بائعة البخت مداعبا «ياعجوز» تحاملت أم عبده على ساقيها الضعيفتين ووقفت في مواجهتي. كان وجهها جادا كورت قبضتها ومررتها أمام عيني مرتين، ثم ذرت في فضاء الحارة حفنة تراب ورتلت شيئا. سرت وفي جسمي قشعريرة. رفعت يدي بالتحية لعم جلال، قال لي عم صالح الحداد أهلا أستاذ صبحي، قالت أمي لفتحي البقال،« لما يقبض صبحي ان شاء الله »، سألتني الخالة دليلة دليلة ايه رايك في ليلى بنت صادق الحلاق، لكن أم سلوى ترد تحيتي قائلة اتفضل ياجوز بنتي.

أنت منقول....

هكذا قال واصبعي الذي شق الهواء فجأة بين عيني ماتزال. تطفح ذاكرتي فياتيني نشيج ماري واضحا، أبحث واضحا، أبحث عن حصاني الذي اتعبته ركضا ورائي، أتوق الى تلك الفراشات التي في المساء قصتها. ماذا رتلت أم عبده وفي عين من كانت تذر التراب.

كان الأربعة الكبار يتضاحكون، والمقعد العاري، قابعا في الركن. يلم ساقية العجفاوين بوشك أن يتهاوى كعجوز تحتضر، واصبعي يفصل الآن بيني وبينهم، يتمدد كانوا يتضاءلون وكنت أسمع من يقول من داخلي «لا » وكانت قبضتي قد تكورت تماماً وقلت سأختار أنا هذه المرة.

قصة

قرش صاغ

جمال حمزة

من كان يصدق أن هذا الشئ المنسى تماماً يكون له كل هذا الفضل. من كان يصدق ان قرش الصاغ الوحيد القابع فى جيب صديرى إبراهيم، والذى لايدرى مصدره بالضبط، يكون السبب فى كل ماحدث.

والحكاية كلها ان الليلة فى القهوة لم تنته كعادتها دائما، اذ كان السهر يمتد فيها كل ليلة حتى الفجر. أما الليلة بالذات، وبسبب الأوامر والتعليمات الجديدة والتى جاءت من المركز رأسا، فقد أغلقت أبواب القهوة بعد صلاة العشاء مباشرة. أما أصحاب السهر والكيف والذين لم يتعودوا ذلك من قبل، فهم يعتبرون الليل هو صديقهم الوحيد وراحتهم الحقيقية، ففى الليل يشعرون بحياتهم وبأنفسهم كبقية البشر. يسهرون. يشربون. يعربدون. بدأوا فى التلكع أمام القهوة والتى خاف صاحبها وأغلق أبوابها وروح. وحسم الأمر همهمة الخفراء من بعَيد ونحنحة شيخ الخفر المعهودة لهم دائما. ولم يجدوا بدا فى ان يذهب كل منهم الى بيته هكذا كالناس الطيبين.

المهم ان الليلة لم تنته هكذا بسهولة. على الاقل لاثنين منهما، اثنين فقط انسحبا بعيدا عن الاخرين، وجدا فى انفسهما رغبة جارفة فى تكملة اللعب. هكذا وبدون اتفاق سابق، وكأنهما على موعد، مضيا على غير هدى فى ليل القرية الواسع. مضيا وذراع الرميلى معلقة فى ذراع ابراهيم وقد بد الرميلى خائفا ينظر وراءه بعد كل خطوة، فهو قد جرب النوم فى المركز وشبع ضربا، اما ابراهيم فقد أخذ يلعن الدنيا ومن تهمه الدنيا، واخذ يطلق لسانه على الأوامر وعلى الخائبين من

أهل بلده والذين ذهبوا ليناموا من الان كالدجاج. وابراهيم لايخفى على أحد هنا، فهو حلاق القرية الوحيد، وهو الذى يضيع كل نقوده على السهر واللعب وقعدات الليل، دائم الجلوس فى القهوة، والدكان مفتوح دائما، والزبائن تجئ، تجلس أولا فى هدوء ثم تطول الجلسه، ويزهقون، ويحلفون دائما بان هذه آخر مره يذهبون فيها الى الدكان، وفى كل مره يستغفرون، فهم يحبونه ولاتدرى السبب الحقيقى والذى من أجله يحبه الكل هنا. وهو دائما مغرم بتقليب جيوب الزبائن اثناء الحلاقة، فيداه، خفيفتان للغاية، وهكذا فى كل حلقه يطلع من الزبون الجالس أمامه فى استسلام لذيذ، بسيجاره أو سيجارتين فهو ليس طماعاً.

فى ذلك الوقت كانت شوارع القرية تسبح فى هدوئها الابدى، ذلك الهدوء الذى يحيط بالقرية فى الليل وظلا سائرين الى أن اكتشفا اخيرا انهما اصبحا فى آخر القرية.

وتحت عمود نور

وادى قعده

وجلس ابراهيم جلسته المعهوده بعد ان رفع جلبابه الوحيد، أما صاحبنا الرميلى فقد جلس نصف جلسه، فقد كان قصيرا ليس ذلك القصر الذى نراه كثيرا ثم نضحك أو نرثى لصاحبه، ولكنه قصر غير عادي بالمره، ويقولون أن سبب قصره هو انه كان يضبط كثيرا وهو متلبسا بالسرقة، فى السوق. فى الحقل. فى الجامع وهكذا حياته، وكانوا يذهبون به الى دوار العمدة، حيث يحلف اليمين هناك وأمام الجميع يضع المصحف على رأسه وبعد أن يؤدى اليمين يخرج مباشرة وهو يسب ويلعن ويجرى وراء الناس، المهم انك تجده فجأة بعدها وكأنه ينضغط الى أسفل ويدق. ومن هنا كان اللقب الذى اطلق عليه واشتهر به لدرجة أنهم نسوا اسمه الحقيقى، واخذوا ينادونه (بشايب الكوتشينة) ولو دققت النظر اليه لوجدته كأنه هو، نفس الملامح و الابتسامة، الشارب، ولقد عاش الرميلى حياته بالطول والعرض، ولقد جرب حظه فى كل الاعمال ومرة تجده حاملا الطبلة والطار يلف ويدور ويرقص. يساعد المشايخ فى جمع فلوس المولد، ومرة تجده أمامك ساحبا الزيجة الجديدة والأطفال يزفونه وهو ينادى عليها بصوته الرفيع الممدود: لحم زمان... لحم البكارة... عند المعلم و(طلحة) بكرة فى حارة السلامية.

ويدأ اللعب

فى البداية سيطرت عليهم حالة من الفرح العام، سرعان ما انحسرت، وخيم صمت موحش على المكان، واندمجا تماما فى اللعب، نسيا كل شئ، ولم يعد هناك سوى الانتظار والترقب ونظرات متلصصة، وتحفز ولقد بدا واضحا الليلة تفوق غير عادى للرميلى، ولقد بدا على غير عادته وتفوقه الدائم فهو حريف كبير، وهكذا أطلقوا عليه، وقالوا أنه أول من بدع لعب الكوتشينه فى القرية وكان (يضربها) أى يعلمها بعلامات خلفية تكاد تخفى على الجن ذاته، علامات لايراها ولايفهمها الا هو. هو ومع ذلك كان حريفاً كبيراً، عندما كان يلعب بمزاج، وفجأة هب الرميلى واقفا، يرقص وهو غير مصدق أنه قد كسب تقريباً كل ما مع ابراهيم. وظل يرقص ويهتز بقامته القصيرة ويرمى الطاقية وهو يقول مش ليلتك ياجميل، ويعقب جملته تلك بضحكة ذات ذيل طويل وضحك ابراهيم رغما عنه، وأخذت الرميلى نشوة،لدرجة أنه لم يسكت، ونهض وأخذ يفتش

ابراهيم على أى شئ معه، وقد وجدها فرصة لاذلالة فطالما انهزم منه. ولكى يذيع أخبار تلك الليلة أمام الجميع، وماهى الا لحظة حتى كانت يد الرميلى تغوص فى جيب صديرى ابراهيم، وأراد أن لايضيع منه ذلك الشئ وأمسكه بيده وأخرجه باليد الاخرى، قرش صاغ، وحيد، دافئ، لالون له، لايدرى ابراهيم مصدره، وانفجر الرميلى ضاحكا، وهو يلوح بقرش الصاغ لسه ياراجل معاك فلوس- لاء وقرش صاغ كمان لازم أحرمك منه راخر، واعقب كلامه بضحكة أخرى، ومش ليلتك ياجميل.

وبدا دور جديد، وحدث أن فاق ابراهيم قليلا، حدث هذا عندما امتدت يده والتقطت السيجارة القابعة خلف اذنه. فهو قد نسى أمرها، وما أن أخذها بين يديه وضيق أحدى طرفيها، وأشعلها، وما أن انتهى من تلك الرشفات الأولى وعبق فى المكان رائحة الدخان الرمادى، وكأن شيئا دق فى رأسه وبدأت كفته ترجح، بتلك اللعبات التى يريدها والعلامات الخفية التى لايراها سواه ولم يجد بدا فقد استعمل طريقته المفضلة فى مثل هذه الأوقات الحرجة، أخذ فى دس الأولاد وأحيانا الكومى يفعل هذا ويخفيه بالرقص. وكاد الرميلى يجن وهو يرى فلوسه المكومة أمامه تناقص شيئا فشيئا، وما هى الا لحظة حتى كان ابراهيم قد فكر وصمم فالمبلغ كبير والرميلى لن يتركه يهرب هكذا بسهولة، والدنيا كحل، والرميلى غشيم، ومن سينقذه فى تلك الساعة...

جرب اولا ان يعتدل فى مكانه، وما كاد يشرع حتى هب الرميلى وهدده بسكين كانت معه وأجبره على الجلوس، واخذ يهدده، وما ان جلس الرميلى، مطمئنا، حتى كان ابراهيم قد قفز بعيدا، وبعد ان جمع الفلوس كلها فى جيبه العلوى وضغط عليها بيده اليسرى، واخذ ذيله فى أسنانه، وسابق الريح، ووجد نفسه يضحك وهو يتخيل منظر الرميلى يجرى وراءه، وخراطيم من الشتائم تلاحقه، وهو يقع وينهض ويسب ويلعن.

اصبح هم ابراهيم الوحيد ان يبتعد بسرعة ويختفى منه لأنه لو لحقه لن يحدث طيب ابدا وتحقق له مايريد بعد ان داس الرميلى ووقع على كلب نائم فى الطريق. ووقف ابراهيم يلتقط انفاسه بعد ان اطمئن على كل شئ، كان قد سحب نفسه وتسلل الى دوار العمدة ولابد أنه سيجد الباب مواربا والغفير نائما يشخر، وهو متأكد ان الرميلى سوف يلبد له قريبا من الدكان، ذلك المكان الذى ينام فيه دائما، وتكوم تحت الطرابيزة الكبيرة التى تتوسط الصالة اعاد ترتيب الفلوس فى الظلام، ولفها جيدا حول وسطه واحتضن قرش الصاغ طويلا ووضعه فى مكانه.

وغفا قليلا.. ومن الفجر كان ابراهيم يأخذ طريقه للبندر، وهناك كان قد قضى يوما حافلا، مازل يحلم به للان، اشترى ماتمناه طويلا وتغدى فى (البوظة) وعاد للقرية فى أخر النهار وذهب الى القهوة، وهناك جلس وصفق وطلب شرابا للحاضرين على حسابه، ووزع السجائر وأخذ يحكى عن ليلة الأمس الحافلة والظاهر أنه لن يمل تلك الحكاية ابدا. الكل هنا عرفها وسمعها وحفظها، كان يحكيها لكل زبون يجلس امامه ويظل يضحك ويكح، محدقا فى تفاصيل تلك اليلة.

شوبر مركز طنطا

قصة

يقين العشق

بهيجة حسين

الى الاردنية سهير التل

بينى وبينك ثلاثة أيام، وجنين فلسطينى، وغابات نخيل بغداد ، وحجرة صغيرة باردة، لم يفزعنا بردها ولم يفزع أيامنا الثلاثة، ولا جنيننا الفلسطينى، ولاغابات نخيل بغداد .جاء صوته يدفئ حلمى وحلمك بأيام لم تعشها. انسكب على جراحنا وهدهد الجنين حتى ينام، ولكنه استيقظ يخربش بأظافره فى سنوات لم تغادرنا وشوارع لم نبرحها.

تفجر نهداى بالحنين لصوته. خلعت غلالتى لطيف نبراته ولألوهية لمسته.

فى اليوم الأول قلت لك «أنا الملموسة بيقين عشق، ويقين عاشق، ويقين أنثى عاشقة». وقلت لى «أنا المذبوحة بيقين حلم لايتحقق وبشوقى المغلول فى يافا».

وفى اليوم الثانى قلت لك «أنا المخلوقة بأنامله وريقه الصباحى». قلت لى «أنا المغدورة بأغانى الستينات وبتمثال عبد الناصر المحطم فى دمشق، أنا من فقدت طفولتها فى مطارات المطاردة لأعداء يوليو، ومن استقبلت ندى صباها بهزيمة ٦٧».

فى اليوم الثالث بكينا أنا بكيتُ أنين جسدى وشوق حلمتى لرشفته، وأنت بكيت صمت غابات نخيل بغداد.

وقبل أن نفترق تحسست جلدى المنتظر لمسه يديه، وتحسست أنت جنيننا الفلسطينى، وقلت لى «هل ستحملين معى ابن شوقى؟».

أرى أصدقائى

على قنديل

منذ خمسة عشر عاما، فى ١٧ يوليو ١٩٧٥، رحل الشاعر الشاب على قنديل (إثر حادثة سيارة) عن عمر لم يتعد الثالثة والعشرين. ليترك لنا مجموعة وحيدة من القصائد الجميلة، جمعها أصدقاؤه فى ديوان صدر عن دار الثقافة الجديدة بعنوان «كائنات على قنديل الطالعة» و«أدب ونقد» تنشر له. هنا، قطعة صغيرة مما لم ينشر فى ديوانه، تحية له فى ذكراه، وتذكيرا للأجيال الطالعة من الشعراء بشاعر ظهر فى سمائنا الشعرية كالشهاب الخفاق، وانطفأ بعد لمحة باهرة، ليخلف لنا نصوصا شعرية يعدّ الكثير منها ريادة شعرية حقة بين أبناء جيله- لم يقدر لها أن تكتمل دائرتها المجدّدة. و«أدب ونقد» تعلن لأصدقائه ومحبيه، أنها تفتح صفحاتها لنشر مالم ينشر من آثاره الشعرية والنثرية والنقدية، حتى يطلع الجميع على كل عمل هذه الموهبة النادرة، لهذا الشاعر المؤسس فى جيله، ابن كفر الشيخ الجميل، الذى قال عن نفسه يوما: «خلقت من نفسى»، ووصف مهمته التى نذر نفسه لها بقوله: «علىّ أن أكون اللون الثامن فى قوس قزح».

«أدب ونقد»

ها أفتح كتاب الليل أفتح كتاب النهار
فى كل سطرٍ صديقٌ وصلته:

رجلٌ
أشعث الشعرِ
وطيبة نار
فأدرك أن الصداقَة وردةُ ديمومة،
وانتظار
وأن يدىَّ صباحٌ
ووجهي حوار.
وحين أدق على الأرضِ
أقذف نجماً بنجمٍ
يحشو فراغ الشوارع حفلُ هتافى:
«تحيا الصداقة»
وحين أحدث محبرتى أو ردائى
أرى أصدقائى
فنزف للعالم المرّ بشرى:
إكتشاف صديق
إكتشاف نجاة.

المشوار

حجاج الباى

قلبى عليك يا جار
واسم اللهْ ألف اسم اللهْ
اسم النبى صاين تعود للدار
والنجم مرشوش فى السماغلةْ
وأهلك فى صحن الدار عيون تتطلع
وقلوب بترجف ووداناتنا تتسمّع
خايفين عليك يا جار-
من قسوة المشوار
من لسعة الكرباج- ع الضهر لوتندلىً
اسم الله قلبى عليك- اسم الله الف اسم الله

. . .

ياخطوتك ع الدرب م الفجريه
لاشمله فوق الراس ولا كوفيةً
غيرشيِ الطوريه ع الكتوف هدتها
غيرشيِ القدم ع السكه بتفتفتها
وقيراطَ رجا ترجع بحفنه شامى-
ولاً بغمر شعير-

اجر الشقاف وسية العُموديه

. . .

حاساك انا
سامعه الودان مرسالك
ضيقك وغلك.. قهرتك، موالك-
«يابو الغلابه ياليل»
والمرطعم الصبر. والصبر حبله طويل.
اسود سواد حالك.
معلهش بكره تهون ومسيرها تتعدل
وآخر المطاف لتروق وتحلالك.
يالطعتك ضهرك ف جدع الدومه
تستروح النسمه مع القياله
زادك مرادك- والمراد والنومه
على فرش حتى لو يكون من قش
زادك مرادك- والمراد الهدمه
واللقمه حاليه من ديدان المش
والكلمه من غير غش
والبسمه - لو تترسم- يا جارى فوق الوش

. . .

خوفى عليك ياجار
لتاخدك السّلطه
ولد المرارى خدوه م الدار لخط التار
وامه بقالها حولين متشحططه حواليه
م لفندى فى البندر- للعمده فى الدوار



لاكن ياكبدى عليه- حطو الحديد ف إيديه
واهو كمل المشوار

. . .

«إوعك تروح/ الحرب طوالى»
ياخدك لهيب النار ياغالى»
إوعك تروح/ الحرب من قدام»
ياخدك لهيب النار يامقدام».

. . .

سامع ياجار- دق المزاهر- سامع.
سامع يدان الفجر فوق الجامع
بيقولوا قامت فى البلد دى قيامه.
عسكر، بنادق، والبيارق ياما
بيقولوا راح ليل العبودية.
لأسُلطه عادت- ولا- عادت عمودية.

شعر

الغمامة

وليد منير

تَخَيَّلتُ أنك غامضةٌ كالغمامةْ
وداكنةٌ كالغمامةْ
وأن جَنَاحَ يمَامةْ
يرفُّ عليَّ، ولكنني لا أرى أثراً لليمامةْ
لذلك أحسستُ أن خُطاىَ تطيرُ لأعلى،
وتبقى بها قبضةٌ من ترابِ الثرى كالعلامةْ
وأن فؤادى تُغَلِّفُهُ زهرةٌ متَرددةٌ فى الذبولِ
وأن الذبولَ يزيدُ نعومةَ ملمسها
فتنةً
وبهاءً
وصُوفِيةً

يا إلهى
لماذا تكونُ القيامةْ؟
أنا لا أحبُّ لها أن تُحاسَبَ بى حين تُبْعَثُ
أو أن تُغطى ملامحها قطرةٌ من ندامةْ
كأن لها توأمين: الرهافةَ

والحزنَ
أيُ جمالٍ؟
وأيُ حنانٍ؟
وأيُ سماويةٍ؟

ياإلهى
كأن الندى والعبيرَ يداها
كأنهما مقلتاها
كأنهما صوتُها يتَهَدجُ حين تقولُ: السَلامَةْ

وآه
إذا قلتُ: كم هى مخلوقةٌ حسبَ مقياسِ روحى
ومطبوعةٌ بسجاياىَ
لم تنحرفْ شَعْرةً عن مزاجى
ولم تبتعدْ قيدَ أنملةً عَن ملامحِ أسطورتى

إنهالى
ولى دون أن تتقاسَمَها الكلماتُ معى
إننى أتبرأ من كلماتى إذا وصفتها
على مابها من غموضٍ شفيفٍ
ومن وهنٍ قد يُقَرِّبها من حدودِ السقامةْ
تُرانى إذا قلتُ كنتُ أبالغُ
أوكنت أبخسُها حقها!

آه
يامن أنا
لك أن توغلى فى هُلاميةِ الرؤيةِ المستعادةِ دون انتهاءٍ



وفى بُعدها
فى تداخُلها
فى تمازُجِ أطيافها
لكِ أن توغلى
توغلى
توغلى
فأنا مغرمٌ بالحفيف الذى حين يبدأ لاينتهى
وأحبُك فى سَعَةٍ مَن خيالى
رمادية
لايشوبُك إلا صدى متعبُ
ومبطنةً بغموضِ الغمامةْ
مبطنة بحنان الغمامةْ
وحين تكونينَ أو لا تكونينَ
أشعرُ أن جناحَ يمامةْ
يرفُ علىَّ، ولكننى حين أنظرُ فوقى
وأنظرُ عن جانبىَّ
وأنظرُ للخلفِ
لا
لا أرى أثراً لليمَامَةْ

وجوه للفقد

ابراهيم داود

ضوء

عندما يرقد الناسُ فى الليلِ
وتمسح قريتنا عيونٌ غريبة
وتبدو البيوتُ التى أشعلت نفسها فى النهارْ
كأرملةٍ تناشد ضوءاً بعيداً
أسائل نفسى:
لماذا يرقد الناسُ فى الليل
وتمسح قريتنَا عيونُ غريبةْ
لتبدو...
كأرملة تناشدُ ضوءاً بعيدا ؟!!

سفر

قال لى واحدٌ منهمو:
هل من سماء تظلل فينا البدايات..؟
لننشر فيها حكايا الطفولة..
وتبقى السماحة عالقة فى الثياب!

كان يزعم أنى أخبىء تحت القميص سماءً
ولم ينتبهْ.....
للبحار التى أغرقت خطوتى عند باب القطار!!

كاس أخير

متى امتدت عروقُ الثلج وسْط صدورنا..
وغدت ذراعُ الصمت قادرةً على قلب النظامْ
مدّت ذراعُك حقل كَمثرى إلى الدلتا
أكلنا! واستطبنا الأكل!!
علّقنا مشاغلنا على وترٍ تقطّع فى «بلادى»
أقمنا فى فضاء اللغو،
عُدنا إلى اللعب القديمة،
أو قرأنا من قصار الذكريات طويلَها
رحنا نكسر بالَمعاول ثلج آخر خيبةٍ
ونرش ماءَ الورد فوق الفاتحين لتوهِم
ونحط صُباراً علَى اسمائنا!!

مطر خفيف.. فى الخارج

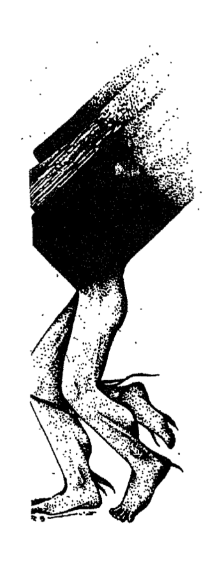
فى صباح كهذا
وصوتُك لم يلتفت- بعُد- لك
وجارُك صلّى
وغازل زوجتَه
وقبّل طفليه..
ماذا ستفعل؟
أتسحب نصفَ الغطاء.. وتخرج؟
أتشربُ شايا؟
وماذا اذا بلّل الماءُ وجهكَ..؟

وأخرجت ثوباً نظيفاً
ودار المُرتِّل.. لو آيتين؟!

فى انتظارك بعضُ المقاعد..
سيأتى صديقٌ ليشربَ شيئاً
ويمضى
صديقُك هذا نبيلٌ
فكن فى انتظارهْ
سيبحث عن بيته فى يديك!!

فى انتظارك شىءٌ ملولٌ
ووجه يجيد التأملَ
ولاينتمى للصباحِ
فحاول- اذا شئت- نزع الغطاءْ
ربما تظهر البنتُ فى اخر السطرِ
واثقةً
مثل صوت المؤذنِ
خادعةً
مثل حُلم بسيط

فى صباح كهذا
وقلبُك عار تماماً
ماذا ستفعل؟!



علاقة عابرة

يومها..
وضعَ الحقيبةَ والنعُاسَ
وراح يقفزُ..
قدَّمت عصفورها حُراً
وقالت: نلتقى!

. . .

جلسا إلى حُلمٍ

وغنَّتْ
خربشت قلب المغَرِّدِ
واستطابت حزنه
كتبت له شيئاً
وقالت: كم أحبك!!
. . .
بعدها..
جلسا إلى قفصٍ
تحدَّث عن مواجعه
وعن أحلامه.. والفقدْ
فقالت: نفترق!!؟
....
....
فتح الحقيبةَ..
هزَّ صورتها.. ومزَّقها
....
لويستطيعُ؟!
لراح يقفزُ من جديد!

علاقة

فى كل مرةٍ تقولُ:
لن أراك ثانيةْ
فى كل قُبلة تقول:
هل آراك ثانيةْ؟
فى كل.......
نلتقى إلى الابد!

حنين

فى المنزل الثالثِ

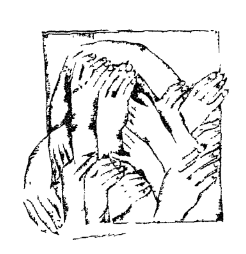
بعد حانوت العطارة..
كنتَ تقطن من سنةً
كنتَ تخدع بائع الخَدَرِ العجوز
كنتَ تخدع ابنتهْ
....
هل تظن الباب مفتوحاً؟
هل تغيرت المزالج؟

تردد

لِم لا تهاتفها مساءً
وتعيد ماءَ الود؟
لِم لاتهاتفها صباحاً
حُلوٌ: صباح الورد؟
....
لِم لاتذكرها بصوتك؟!

حال

عندما تفتح البابَ وتدخل
عندما تحتفى بالضيوف
عندما تلتقى والعيون
عندما يخرج الكل وتبقى وحيداً
عندما ينفد التبغ
عندما تتذكر وجها حميماً
عندما تشتهى أى شىء..
دع المذياع مفتوحاً!



قرار

فى اخر الامر..
تترك مكتبكَ الواسعَ..
وبعض العناوين تحت الزجاج
ودفتراً للمواعيد التى لاتتم
ومطفأةً للسجائر/ مملوءةً
لتحمل شيئا نبيلاً
وتجلس لِصق الزجاج!

ذهاب وعودة

صباحاً
قال لى جارى: صباح الخير
تسلّل من ملامحه.
وصوّب نحو شباكى ركام الامس
تحصّن بالتفاتته
ووارب بابه... ومضى
....
مساء
لم يقل شيئاً!؟

قصائد قصيرة

محمد الحلو

تحت الشتا

قالت عينيها كلام يحيّر
قبلتها تحت الشتا
وحكيت لها عن بيت صُغير
على بابه شجرة منبته
أطفال بتضحك كلها
وجنينه تحدف فُلها
على بيت صغير
قالت عينيها كلام يحيّر

الشاه بندر

آهين يازمن العار والاستثمار
ده الحزن لو ينباع
أنا كنت ابيع...
مابيا من أوجاع

واصبح أنا..
شاه بندر التجار

غربة

الصبح امبارح
طليت فى قلب المراية
بحلق لى وش غريب
اضحك فى وشه.. يبتسم
مع ان جوايا نحيب

توحّد

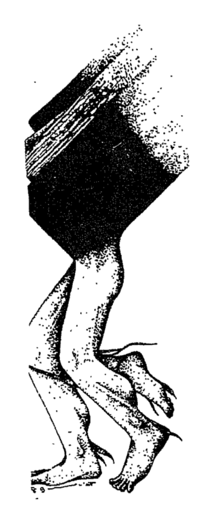
ترحل غيوم البحر... ترمينى
صدفة وحيدة على الشطوط
الرمل كلمنى
حالف بقاسمنى العطش.. والموت

ارجوكى

مدى ايديكى واغسلى جراحى
الحزن ساكن كل أفراحى
أرجوكى..
أرجوكى نبعد
ارتاح وترتاحى
أنا اصلى عارف
الحزن ساكن.. كل افراحى

فى الليل

أصوات كتير فى الليل
بتّزن فى مسامعى
بُكا.. نواح .... ونشيج
كرابيج عذاب فى الليل
تصرخ على ضلعى
والصبح تصحى الشوارع
مغسولة من دمعى



وردة نار

قلبك جُمّار
وأنا قلبى مشقق
الفجر مشقشق
فى جبينك طارح
من الف نهار
والندى أنهار
بتفيض ع الروح
اكبرى ياجروح
اطرحى ازهار
واطلعى اشجار
حاشرب من عطشك
ياوردة نار

الشيب

فى ودانى صراخ... ونحيب
بابعد.. باصغر.. وباغيب
باسمع فى شوارع عتمة

خطاوى الشيب...
بتدب ورايا

المدار

الحلم دار
بالقلب دورة
ودراع حدفنى
بّره المجّره
أنا لسه تايه
بّره المدار
لاجار.. لادار
ارجع إليه
حاهديكى صوتى
ولاً تابوتى
حاهديكى.. إيه؟
أنا لسه تايه
بّره المدار
لاجار...لادار
أرجع اليه
حاهديكى صوتى
ولاتابوتى
حاهديكى.. ايه؟

شعر

أرض النخيل

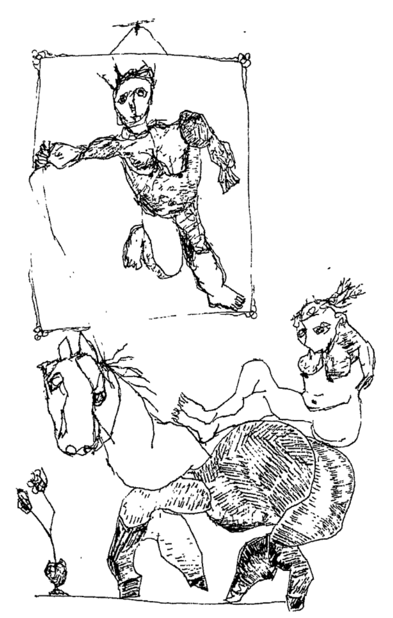
ابراهيم عبد الفتاح

نهجت الموجه الأخيرة
قبل ماتحضن رغاويها الرمال
وانا فى الحنين للرمل باتخطاك
آيا كاهن بيسقط ضفتينه بجمر ذعرى
ويسحب جثة الرطوبه فى جثتى
بعدما يطمن حوارى الجنس
يجرى مفكوك العبايه
«جسمى بيحتفل بفروة السراير»
ليه ياخليج الرؤية مطموسة النقوش
وانت الأساور
البراءه
والدروع
ليا نخلى، والمدى مطر لهيبى
وليا جدرى
خلصنى كرباجك من البراءه والعرق
ولحظة البداية فسخت عبث غيابك
فقوللى واسعف الكتابة
أنهى شرخ اللى غواك
فى دم موجه عرفت الخطايا

أنهى زرقه حاوطتك وخلتك هزيل
بتستغيث الدروع
الصوارى
ولم يجاويك المحار ولا المراكب
فمد جزر هيكلك
فى شط غرقان للقرار
ريحة الطمى الجنينى
صحت الدمع التصلب للتناسل
سره فى بطن الجحيم
وكل ما انت هجت ترشح الكهوف صمغ الميعاد
فحكها ياسيد اللحظة الهزيلة، حكها / بالليونه
يتدفى فى بذر التكون كتف فاسك
يحش فى النخيل الهش رغوه
أوهياج

* * *

وبالمحك سعال تآكل
خنجرى كره الخروج
فوشمه زيبق على جبين عطش البلاد
اخلع القشره القديمه
واعتلى حجر الرصاص
خوض فى رماد الملح
فتافيت المراكب
نبض المحار تعبان
والسبايا نار - دخان
أشتعل جمر المكان
اتمدد
ليه اتكورت
أدينى جناح سفينه
مدار الليالى وسيبنى أنور كهوفك
ماتسبقش عينى لبؤرة غيابك



وسيبنى
شوية، شويه ونام فى رمادى
انتظرنى
انتظرتك وفى التلج عمرى
ودوبته
دوبت
غيرت طقسك
فليه؟
على حافة الكشف كابرت
حاصرت أرض النخيل.

القتلى

محمد السيد اسماعيل

لكأننى أصحو على وله قديم
ودبيب فاتنة على عينىَّ،
فى النزع الأخير
لكأن ناراً- فجأة- تمتد من أفق،
وتصلبنى على خيطين من فزع،
ويبتدئ النزيف:-
أرض تولت، أم بلاد تستجيب؟!
تتعشق الجدران ثانية، أم الوادى يضيق؟!
الأخضر الوهاج، أم برق يزول؟!
غيم وغاشية، وأنت بعيدة،
والروح قاعدة،
ووجهك لايحول.
يتصاعد الدخان عن شبح،
فأكشف عورة،
وأصيح ملتاثاً، ويغلبنى الذهول.
فأرى وميضاً لاهثاً،
يمتد بين توقدى، وثيابك الدكناء
بين النيل والغرباء،

بين الصلب والرؤيا،
وبين تشتتي وبلاغة التجار،
نبقى هكذا ضدين مقسومين،
حتى ينتهي وقت،
وتبدأ رجفة،
وتصيح قبرة على طرف الطريق:-
مسك وفاتنة وأهل يسطعون
وأهلة في الكف نازفة، وأرض لاتغيب
والعازفون العازفون
يتقدمون الى جحيم العشق في ولهٍ،
يعمدهم صهيل، رجفة، وقت،
ويحدوهم جنون.
الركب لايهدا ولاتأتي الشطوط
والوقت مصلوب على حجر،
ورائحة المكان
قتل، وجمجمة، وبارقة تموت
والأرض خيط واصل،
بين القيامة والقنوط.
هذا هو العشق الوحيد:
يتقدم القتلى على مهلٍ،
ويصطادون أغنية،
ويبتدئ المثول.
هذا هو العشق الوحيد:
دمنا افتضاح الأرض،
أوبدء الحلول.
دمنا اكتمال علامة،
وزوال تاريخ،
ورائحة تشد غزالة،
وجلال آلهة،
وبنت تستريح الى الغواية،
تنتوي شرخاً،
ويبتدئ النشيد:
الوقت يخرج من تباريح المكان



الوقت يعرف رجفة العشاق فى الليل الطويل
ويقوم من زلل الى زلل، لينتظم الصعود
الوقت يخرج من خرافة جائع
ومن انشطار الروح بالرؤيا
ومن عرى الجسد
الوقت يخرج من يدى
الوقت يخرج من تباريحى أنا
سيكون من جسدى بهاء الوقت
وتكون من عينّى شارات الرحيل
ويكون من صوتى جنون العابرين،
وزحمة العشاق،
والقتلى، ونرجسة الحريق.
وتكون منك علامة ونقيضها:
الوقت والذكرى،
ملامسة الغزالة والأفول،
الصلب والرؤيا،
موتى وبعثهم الوشيك
نهايتى والأخضر الوهاج،
مسغبتى ورائحة القرى.
نار تخط بلاغةً،
وبلاغة تختط ناراً

هذه طرقى وتلك مشيئتى:
تصحو العشيقه من صحائفها
وتزهو بالكلام.
تتعشق الجدران ثانية،
وتعلو آية
ويصير هذا الوقت شيئا آخراً
وتصيد بنت بغتةً عشاقها وتقوم عارية وتدخل فى الغرام
«نقش على طرف الجدار
نقش على سقف
نقش على ورق الكتاب
نقش بمعصمنا
نقش ببهو الدار»
الجوع فاتحة الطريق
والعرى آخره
والقهر خيط أسود بين العيون،
القهر سقف البيت، آلهة المكان.
ليكن كذلك كل شئ باقياً
ليكن كذلك
النزف والأشباح والمرضى
وهاويتى وزيفك وانشطارى
سألم هذا الوقت مبهوراً
على عجلٍ
وأربطه على عينيك منتظراً
زوالك
أو
زوالى

تواصل القصة

«كيس أصفر به برتقال» للقاص/ عز الدين شكرى

القصص القصيرة، التى ترد الى مجلة «أدب ونقد» تزيد عن المئات، من مصر، باقاليمها، وعزبها وكفورها، ومن الاقطار العربية، وغيرها من البلدان الى تستعمل فيها اللغة العربية.

من بين كل هذه القصص، استوقفتنى قصه «كيس اصفر به برتقال» للقاص الموهوب عز الدين شكرى، وقد حملتها الى المجلة، لتنشر فى أقرب عدد، وصدرت اعداد، ولم تنشر القصة! واسأل، ياخوانا!! القصة التى حملتها اليكم، كنت قد نسيت اسم القصة، واسم الكاتب، وبقى فقط مايبقى فى الوجدان، بعد قراءة عمل جيد، ثم تبين ان القصة جمعت فعلا، وقبل النشر، سقطت الصفحات من الثانية حتى الرابعة..

الى القاص، عز الدين شكرى، أن كان لديك نسخة اخرى، فقدمها الى المجله، وان لم يكن، فان حزنى انا سيكون شديدا.

«من النشيد الاخير للجد عبد الدايم افندى»
قصة قصيرة للقاص عبد الحميد البسيونى

الجد، عبد الدايم افندى، مدرس الالزامى السابق يجلس، امام داره القديمة، ويناجى نفسه، بيوت القرية، الطينيه القديمة، تزال، اشجار الجميز تزال، الطيور، ينقطع خبرها، ابو قردان والغربان، بيوت اسمنتيه تقام، فلاحى القريه، عرفوا الفر الى الخارج، وعرفوا التعاقد عن العمل، وعادوا بالمسجلات، والادوات الكهربائية.. الى آخره..

حسن ان يسجل ادبنا التغييرات الاجتماعية التى تحدث فى القرية المصرية وحسن ان يسجل الادب التغييرات الهيكلية التى تبحث عن السفر الى بلاد النفط، لكننا نقرأ القصة ولا نعرف دار من التى أزيلت، ودار من التى اقيمت، ان القصة، تشير الى بيوت تهدمت وبيوت اقيمت، وبذلك

فإن القصة تدخل فى باب المقالة الاجتماعية، ان الفن، كما هول معروف- تعبير بالخاص عن العام، وبالتالى فان كل الاستطرادات التى يتذكرها عم عبد الدايم الجد، لا تدخل فى باب الادب

على اننا نسجل للقاص سلامة لغته، وصحتها، ونسجل له احاطته بكتابتنا الكلاسيكية عن القرية المصرية، والتى جاء بواحدة منها ان القصة المصرى يأخذ طريقه الى يوركشير، على ان هناك كان أدبنا وليس مقال فى علم الاجتماع

«ماركس الساعى» قصة قصيرة للقاص عبد الفتاح عبد الحميد عبد اللطيف

عم مسعود، خرج صباحا، الى ديوان الوزارة، لينظف مكتب وكيل الوزارة، ابنه فى حاجة الى حذاء، زوجته تشكو من قله المبلغ المخصص لحاجات البيت، وهو فى الشارع يجد نفسه وسط مظاهرة تهتف ضد الحكومة، يقبض عليه، ثم توقظه زوجته من النوم. نحن اذن امام حلم، لكن معاودة قراءة القصة، تطلعنا ان الجمله الاخيرة «الزوجة توقظ زوجها» جمله بلا مدلول حقيقى فبناء الحلم أكثر تعقيدا، والحلم لايسير فى الخطوط المستقيمة المنطقية، التى سارت بها القصة، واذا ماكان مضمون القصة يحدد شكلها، فما هى الضرورة ان تتخذ هذه القصة، الخبر، شكل الحلم

« سماء لاتشرب الشاى»
قصة قصيرة للقاص/سمير عبد ربه

للقاص/سمير عبد ربه تاريخ مع باب القصة فى هذه المجله، ولعل من قبيل الفائدة المشتركه ان نناقش معاً من حين لآخر بعض قصصه «سماء لاتشرب الشاى» قصه تفتقد الرؤية وبالتالى كان من السهل ان نحذف سطوراً أو فقرات كاملة دون ان تنقص القصة، ان الكلمات والصفات وكثير من الجمل لاتكتب عن معاناه، بقدر ماتكتب للابهار« .. احترق امام نهدها الاثيرى المحاط بالضباب، وانصهر خلف عينيها »

«كانت سماء تبكى فلم يستطع النهر الاجابه على تساؤلاتها..» «ذات مساء من مساءات بلادى المشمشه، أحيانا تكون المساءات فى بلادى مشمشه «تشعل البشريه سيجارة الصباح الاولى، ترشف البشرية قهوة الصباح الاولى» الرغبة فى الابهار، ليست فى الكلمات والصفحات والجمل، الرغبة فى الابهار تشكل بناء القصة، وليس كذلك الابداع الحقيقى

«الوصيه»
«موكب شرف»
«رسالة الحواه»

ثلاث قصص للقاص محسن رسلان/ الفيوم وقصة «الوصية» تتحدث عن اخطاء زراعة القطن المصرى، هذه الزراعة العريقة، وعن عمليه الانتخابات التى تتم فى القرى فى غيبة ارادة حره للناخب، تتحدث عن الاجحاف فى توزيع مياه رى الاراضى وكيف يستأثر بها «نائب الدائرة» وحسن ان يتخذ الادب من الواقع الذى تحياه مادة له وكل هذا خلال حوار بين الشخصية الرئيسية فى القصة وبين شخص مجهول، ولعله نفس المتحاور،أى اننا ازاء شخص يعرض حياته، ويعرض معها مشاكل القرية، الا ان هذا المنهج يخالف قواعد القصة القصيرة، التى تختار حدثا بعينه، من زاوية بعينها هذه واحده، الثانيه، هو ركاكة العرض فنحن لا تختارالحدث وحده، وانما نختار لغته وقصة «موكب شرف» تبدأ هكذا «دأئما مارا ودته الفكرة، ويدأ يتحسس خطواته اليها وتقتحم عوائقها، حتى اختمرت فى عقله، بكل المقاييس النسبية، والابعاد الفكرية.. الخ..

وطبعا هذا الكلام العام المرسل لاعلاقة له بالفن ولاعلاقة له بالقصة القصيرة

اما القصه الثالثة، فالشخصية تريد ان تقابل ابن رمسيس، دون ان تفصح عنه، ودون اى حدث وكأنها تشوف الى ماض من التاريخ المصرى، اقول هذا لان السطور بكماء.

روميش

تواصل الشعر

الشاعر الصديق أحمد عبد الجليل مراد: أرسل لنا ديوانه الأخير «رسائل فى حقيبة مسافر»، وهو يضم ١٦ قصيدة تتوزع بين الشعر العمودى والشعر الحر. صدر الديوان عن المركز العربى الحديث. وقد سبق للشاعر أن أصدر ثلاثة دواوين هى «عيون القمر»، «صرخة عاشق»، وشطآن الغربة».

تتنوع قصائد «رسائل فى حقيبة مسافر» بين الطابع العاطفى، والطابع الاجتماعى، والطابع الوطنى.

من الطابع العاطفى يقول فى قصيدة «رسالة إلى عاشقة»:

يا حبيبى رد أشواقى إليا
واعف عن دمعى وسامح مقلتيا
لاتدعنى أشتكى من وحدتى
والأسى يطوى سنين العمر طيا
أنت فى دنيا الصبابة مقصدى
بابتعادك قد خبا هدف لديا

ومن الطابع الاجتماعى يقول فى قصيدة «رسالة إلى أبى»:

ياوالدى لوجئت يوما للمدينة
لقرأت أحزان الشباب
على وجوه مستكينه
فالعمر يا أبتى يضيق
واليأس يعترض الطريق



والكل يحمل صرخة فيها شكاوات دفينة

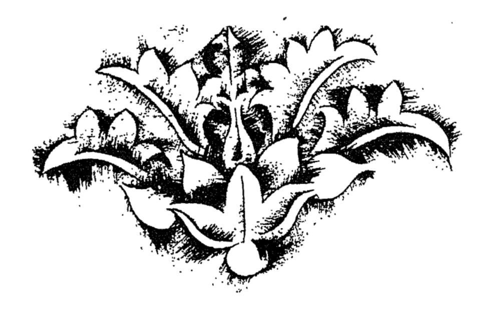
ومن الطابع الوطنى يقول فى قصيدة «رسالة من القدس»:

«ياسادتى
الذل تأباه الجباه
العز ماكنا نريد
هيا خذونى ياعربُ
هيا نحرر قدسنا
فالقدس أعياه الحديد
هيا ولاتتباعدوا
سيصير يوم القرب عيد»

ومن الواضح أن قصائد أحمد عبد الجليل مراد تفيض بالمشاعر الصادقة، الانسانية والوطنية، لكن هذه المشاعر تجسد نفسها- غالبا- فى تشكيلات فنية تقليدية وخطابية، تثقل كاهل القصيدة، فاذا تجاوزتهما- بالجهد والسعى للتجديد- خلص لها الشعر والشعور معا.

ع.س

الحياة الثقافية



خليل عبد الكريم/ محمد روميش/ حلمى سالم/ طلعت رضوان/
أحمد جودة / عبد الغنى داود/ التحرير

الخلافة الاسلامية ونقمة الاسلامويين

خليل عبد الكريم

[الجزء الثانى والأخير][1]

(١)

يتكون كتاب (الخلافة الاسلامية) للمستشار محمد سعيد العشماوى من مقدمة وثلاثة فصول: الأول (الأصول العامة للخلافة الاسلامية) والثانى (تاريخ الخلافة الاسلامي) وهو أكبرها اذ إستغرق من صفحة ٢٩ الى صفحة ٢٢٤ والثالث (فقه الخلافة).

فى المقدمة تحدث المؤلف عن وعورة الموضوع وكيف أن الخائض فيه (كالسائر فى حقل من الألغام) والذى نراه أن كافة العمليات المتعلقة بالدين ينطبق عليها هذا الترصيف ففى عالمنا العربى ومنذ مدى بعيد غدت مواد الدين والسياسة والجنس من (التابو) أو المحرمات، ومن يتناولها وخاصة أولها يعرض نفسه لمتاعب ومضايقات لاقبل له بها مثل ماحدث لأبى حيان التوحيدى على وجه الخصوص عندما أبدع كتابه (الحج العقلى اذا ضاق الفضاء عن الحج الشرعى)، ونقصد بالتناول الكتابة فى علوم الدين أو عن الدين لا بالطريقة الدوجماطيقية الفجة ولكن للكشف عن وجهة الحقيقى و(لتحديد روح الاسلام وترقية شأن المسلمين)، وقدر المؤلف هذه المخاطرة ووعاها جيدا ولكنه حمل العبء بشجاعة كبيرة شأن المفكرين الأحرار فى كل زمان ومكان لأنه يرى أن الكتابة عن الخلافة (ضرورة لابد منها لتنقية الاسلام وتصحيح تاريخه) الذى يتمحور عليها ويتمركز حولها.

ويرى المؤلف أن كتابه (يصنف فى باب فلسفة التاريخ أكثر مما يصنف فى باب التاريخ ذاته) ونحن نخالفه فى ذلك ونرجح أن مايمكن أن يندرج تحت تلك التسمية هو المقدمة والفصلان الاول والثالث أما الفصل الثانى الذى غمر الشطر الاوفر من الكتاب، فلا، إنما هو تاريخ بحت وسندنا فيما نذهب اليه ليس العنوان فحسب بل المضمون أيضا، وهذا ليس تنقيصا من قدر

المؤلف او كتابه فمن ناحية: الفصل المذكور سرد الوقائع لاعلى الطريقة التمجيدية الافتخازية التى سادت كتب التاريخ الاسلامى منذ عصور الانحطاط حتى الآن بحيث صارت سنة متبعة ولابطريقة ايراد الحوادث التى تتفق (ايديولوجية) المؤرخ كما حدث فى العديد من الموسوعات التاريخية الاسلامية المتقدمة فان كان المؤرخ سنيا أو ومن شيعة على (ض) أو خارجيا او هواه مع بنى العباس جاء رصده مصبوغاً بلون ايديولوجيته.

ولكن تأريخ المستشار العشماوى للخلافة إتسم بالحياد والموضوعية إلا النذر اليسير ولو أنه هو ذاته لايوافق على دعوى تزييف التاريخ ويشجبها لإنها برأيه سوف تنتهى بنا إلى طرح التاريخ الإسلامى برمته، وكاتب هذه السطور لا يوافقه على ذلك ويذهب ثلاً فى موسوعات التاريخ ٣إلى أن هناك ركاما ها الاسلامى محتاجه الى مراجعة وتنقيه وتصحيح، قد لايصل الأمر فى بعض الحالات الى حد التزييف أو التحريف المتعمد، ولكن من المتعارف عليه أن (وضعية) المؤرخ: مذهبه الدينى، ولاؤه السياسى، صلته بالسلطة، موقعه الوظيفى، مركزة الطبقى، وانتماؤه القبلى، مصالحه المادية.. الخ- هذه الوضعية لها تأثير فى منهجه وطريقة كتابته والزوايا التى يصوب نظره اليها، وقد حظيت هذه الخصوصية أو النقطة بالبحث الرصين لمناسبة مرور مائتى عام على قيام الثورة الفرنسية كما قرأنا أخيرا.

نعود لسياق كلامنا فنضيف أن المؤلف فى الفصل الثانى كان صاحب منهج علمى دقيق يدفعنا الى الحكم لصالحه بالموضوعية فى الاعم الأغلب:

فهو لم يبدأ كغيره من المؤرخين من مؤتمر (سقيفة بنى ساعدة) الذى يعتبر شهادة ميلاد الخلافة الاسلامية، ولكن تعمق الجذور مبدأ بأحوال العرب قبل البعثة المحمدية ويسميها البعض ب (الجاهلية) فكشف عن أحوالهم السياسية والعقلية والاجتماعية والدينية، ثم انتقل الى عهد النبى (ص) فالخلافة الرشيده وهكذا حتى السلطنة العثمانية، وهو بذلك قطع الطريق على(الاسلامويين) الذين يحرصون على اظهار التاريخ الاسلامى بغير حقيقته وينقمون على كل من لايجاريهم فى ذلك ويجرؤ على ذكر الوقائع الصحيحة والتى حفلت بها الموسوعات التاريخية الاسلامية مثل مؤلفات: الدينورى والبلادرى والطبرى وابن كثير وأحزابهم- تقول قطع عليهم السبيل لاتهامه اياه بانه كان ينبش فى مزبلة التاريخ (فى مختار الصحاح للامام الهازى: نبش البقل أى استخرجه) كما قال أحدهم عن د./ محمد نور فرحات عندما هاجم كتابه (الشريعة والقانون) ولعل هذا يفسر صمت (الاسلامويين) رغم ظهور كتاب الخلافة الاسلامية منذ عدة شهور.

فماذا هم قائلون عن هذه (الباتوراميا التاريخية) الشاملة التى رسمها المستشار محمد سعيد العشماوى باقتدار بالغ مع التوثيق الشديد ونعنى به الحرص على اثبات المراجع.

(٢)

ومع ذلك فإن التأريخ للحوادث عن طريق بسط الحقيقة كاملة مع تأطرها بالمنهجية الموضوعية وعدم الوقوف عند التسلسل الزمنى للأحداث السياسية بل تناول الفعاليات المادية الاقتصادية والاجتماعية التى واكبتها لما بين هذه الاتساق من ارتباط وثيق بل وجدل متبادل وهو ما ابتدعته ومازالت (مدرسة الحوليات الفرنسية) خاصة الحرس القديم أو الرعيل الاول والرواد وهذا المنهج على حداثته هو المقدمة اللازمة لاستخلاص فلسفة التاريخ وهو عين ماقام به الاستاذ العشماوى فى الفصل الثانى الذى غطى غالبية مساحة الكتاب، فهو لم يكتف بسير الخلفاء والاسر الحاكمة، والامراء والوزراء والعمال (الولاة) والقواد والمتنفذين أو الاعلام فى كل مجال بل نراه على سبيل المثال السريع وحتى

لانتجاوز الحيز المتاح لهذا المقال: ذكر الترف والمفاسد التى ترتبت عليه والعصبية القبلية وما نشب بسببها من حروب طاحنة والفرق التى تسربلت بعباءة الدين ورفعت شعاره فى حين أنها سياسية لحما ودما وما جنحت اليه من تفسيرات وتأويلات ل (النصوص المقدسة) تأييداً الطموحاتها فى الحكم بل انها عمدت الى (وضع) النصوص اذا أعوزتها، ومحاولة تغيير حروف فى القرآن الكريم كما فعل الحجاج واتخاذ الشعر وسيلة فعالة فى المعارك التى دارت بين بعضها البعض أو بينها وبين السلطة ودور الشعر الذى لعبه آنذاك والذى يماثل ماتقوم به وسائط الاعلام الجماهيرية فى عصرنا هذا، ومظالم الخلفاء والولاة وكشف دوافعها والنتائج التى ترتبت عليها والثورات (الفتن) التى نجمت عنها، وآثار المنافسة الشديدة بين فرعى قبيلة قريش البيت الهاشمى والبيت الأموى والتى خربت بجذورها الى ماقبل الرسالة المحمدية وبشاعات انتقام بنى أمية انتقاما مروعا تمثل فى وقائع يشيب لها رأس الوليد مثل (وقعة الحرة) التى وصفها المؤلف (هجمة بربرية ونزلة همجية) ثم شناعات ثارات العباسيين منهم بكيفية لم يسجل التاريخ لها نظيراً مثل قتل بقية بنى أمية بأمر الخليفة العباس « السفاح» ثم (بسطوا عليهم الانطاع وأكل هو أى السفاح عليهم هو يسمع أنين بعضهم حتى لفظوا أنفاسهم).

الاول:أنه لم يلتفت كثيراً الى الثورات الشعبية التى انفجرت على فترات متقاربة والتى أطلق عليها مؤرخو السلطة (الفتن) منها حركة الزنج وحركة القرامطة وثورة الفلاحين مسلمين وأقباطا فى مصر إبان حكم المأمون العباسى والتى زعزعت أمن الدولة حتى إضطرت الخليفة نفسه للحضورخصيصا من بغداد وأخمدها بطريقة بالغة الوحشية بحيث غدت نقطة شديدة السواد فى تاريخه.

ولعل انصراف المؤلف عن رصدها راجع الى (وضعيته) التى اكدنا انها تؤثر فى اتجاه اى مؤرخ وتتحكم فى طريقته فى التأريخ ولو عن طريق اللاشعور وهو مادفع جورج لوكاتش الى أن يقرر أنه (من المستحيل لتعرف على الحقيقة الا من وجهة نظر طبقية).

الآخر: أن الباحث سواء فى مؤلفه الذى نعرضه أو فيما سبقه من محررات جمل بقسوة شديدة على الخوارج فلم يميز بين الفرق الغالية (الأزارقة) والمعتدلة (الاباضية) وأن بعضا من زعمائهم كانوا من كبار الصحابه وشهدوا مع الرسول (ص) عدداً من المشاهد وحضروا معه (بيعة الرضوان) ومن خيار التابعين وأنهم قدموا طروحات سياسية متقدمة مثل اعتراضهم على شرط كون (الأئمة من قريش) بل رأوا أن من حق كل مسلم أن يتبوأ منصب الخلافة حتى ولو كان حبشيا رأسه زبيبة ماتوافرت فيه الشروط، كما أشاعوا قسمات واضحة من العدالة الاجتماعية فى الدول (الكميونات)- إن صح هذا الاسم- التى أسسوها.

إن الموضوعية تحتم على المؤرخ مهما تباينت عواطفه نحو من يؤرخ له أن يورد المناقب والمثالب معاً ولايقتصر على إحداها.

(٣)

فى الفصل الرابع والأخير عرّج المؤلف على ماأسماه (فقة الخلافة) لمناسبة ظهور ترجمه كتاب (الخلافة) للدكتور عبد الرزاق السنهورى باشا وهو فى الأصل رسالة دكتوراه قدمت باللغة الفرنسية لجامعة ليون ونظراً لضعف مادتها العلمية فقد حرص السنهورى على عدم نقلها الى اللغة العربية وهى رد على كتاب (الاسلام وأصول الحكم) للشيخ على عبد الرازق، أما الترجمة التى نشرت أخيراً فقد إرتبطت بنشاط تيار الإسلام السياسى وحرفت فى التعريب كلمات عن سوء طوية لتتفق مع مقولات ذلك التيار الذى يتحرق رموزه شوقا لكراسى الحكومة ويرون أن أقصر الطرق لذلك

إشاعة الارهاب وزعزعة الشرعية.

ونقد المؤلف العشماوى خلافة السنهورى نقداً مريراً ولكنه ذو أساس وكشف عن عوارها وجوانب قصورها وكيف أن (الكتاب أو البحث أو الرسالة عن الخلافة الاسلامية خلت من تعريف علمى لها وتركت الموضوع بلا تحديد والدراسة بلا تعريف والسياسة بلا عنوان والخلافة بغير بيان).

أما الترجمة فى اعتقاد المؤلف فهى تكريس (الفقه الارهاب القادم للحقبة الآتية) اذ (ماهو المقصود بالحاكم الذى ينعزل ولو فى الحكومة الوطنية اذا مادخل فى منطقة نفوذ أجنبية دون أن يحدد هذا الدخول مع أن كل دول العالم الآن متداخلة سياسياً واقتصادياً وثقافيا وإعلامياً).

وبعد:

فأيا كانت الملاحظات التى أوردناها على كتاب (الخلافة الاسلامية) فالذى لامرية فيه أن المستشار محمد سعيد العشماوى قدم مؤلفاً متميزاً كانت المكتبة العربية مفتقرة اليه، ويكفيه أنه إتسم بالشجاعة فى الرأى والعمق فى التناول مع قدر وفير من الموضوعية.

....أم حوار السلطان؟

محمد روميش

قرأنا، فى العدد (٥٦) الصادر فى ابريل ١٩٩٠ من مجلة «أدب ونقد» مقالا للشاعر الفلسطينى غسان زقطان (ص١٣١- ١٣٤)، تعليقا على الحوارات التى اعقبت، ندوة «عشق اباد لكتاب اسيا».

وبداية فقد حمل المقال/ التعليق، عنوانا منزوع الود، «هل يجدى نقاش معصوب العينين؟» وكان من الممكن ان نمر على المقال/ التعليق، وعلى عنوانه، على ان شاعرا فلسطينيا يعمل قلمه فى قضية عامه، وهو حق شاع، ويضاف المقال/ التعليق، مع الآلاف غيره، الى خزانة العقل العربى العامره.. لولا ان الكاتب، حرص على ان يثبت، فى صلب سطوره، انه حضر الندوة «منتدبا عن دائرة الثقافة فى منظمة التحرير الفلسطينية» وايضا، «ممثلا لدولة فلسطين»

من هنا، ينقلب المقال/ التعليق، الى «بيان رسمى» صادرا عن واحدة من دولنا العربية العتيدة، هى «دولة فلسطين»

وككل المتحدثين الرسميين، فهم يعرفون، أكثر، وهم يستطيعون، بحكم مالديهم من معلومات مخبوءه، وسلطات، ان يضعوا مايشاءون من نقاط، على مايشاءون من حروف

على ان هذا المقال/ التعليق/ البيان الرسمى، له، حقا، فضل كبير، لقد نقل الحوارات، التى اعقبت ندوة «عشق اباد» من مناقشات حول موقف الروائى» اميل حبيبى» خاصة، وموقف المثقفين العرب، عامه، من التعامل مع اسرائيل، الى «الجانب الآخر من الخندق».

فلقد كنا نعتقد- قبلا- ان الموقف الذى يمليه ضمير المثقف العربى عليه، بالنسبة، للكيان الصهيونى فى فلسطين، هو المقاطعة الاجتماعية، والاقتصادية... وكانت المقولة واضحة، ان الحكومات العربية، قد تنثنى امام الواقع المعاصر الكريه، وتقيم علاقات، مع هذا الكيان العدوانى البغيض

لكن الشعوب العربية، على امتدادها، بمثقفيها، ومهنييها، وحرفييها، ونقاباتها وانديتها ومختلف تجمعاتها الشعبية، عليها ان لاتنثنى، عليها ان ترفض التطبيع مع العدو الصهيونى، لتحفظ للعداء، للكيان الصهيونى، حدته، وجدته، الف سنة قادمة، الى ان يذوب، الكيان الصهيونى، ويبقوا كأفراد وسط المحيط العربى الكبير. «مقال. الادباء العرب واسرائيل/ مجله الهلال/ عدد سبتمبر ١٩٨٩/ص١٣١/ لصاحب هذه

السطور» ولعل هذا، كان، أيضا، موقف منظمة التحرير الفلسطينية، يراجع كتاب المقاطعة العربية لاسرائيل، للاستاذ هانى الهندى/ نشر، مركز الابحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، ط٢ مايو ١٩٨١، الفصل الاخير، المعنون «تقييم المقاطعة»

فماذا حدث؟ ان بيان الاخ غسان زقطان ممثل دوله فلسطين، ملئ بهمز ولمز، الذين اتخذوا- عقب ندوة «عشق اباد» - موقف المقاطعة والعداء من الكيان الصهيونى، وسخر، فى مراره من هؤلاء الذين يعلنون اعزازهم من ثورة الحجارة- كاد قلمى ان يسطر ثورة الحجارة فى «ارضنا المحتله» الا ان موقف المندوب الرسمى، ردنى، فأقول متراجعا، ثورة الحجارة في ارض فلسطين. فماذا حدث

البيان يحمل فى سطوره، فك اللغز، لنقرأ معا «باختصار، وبدون مقدمات لنا نناقش (فى مؤتمر عشق اباد) بوعى أو بدون وعى، مبادرة السلام الفلسطينيه، وبرنامج منظمة التحرير، وتحديدا، اكثر جوانبها حساسية ودقة واثارة للأسئلة، وهى العلاقة مع «معسكر السلام فى اسرائيل» «والحوار الامريكى الفلسطينى، والفلسطينى الاوروبى»ثم نقرأ «بهذا الوضوح، يمكن لنا ان نحدد «معسكر السلام» هذا، وهو كل من يعترف بالحقوق المشروعة «الكاملة» (القوسين من عندى» للشعب الفلسطينى، بتقرير المصير واقامة دولته المستقلة، وعاصمتها القدس»

أظن بان المستور، وكشف الحجاب، ووضعت النقط على الحروف، ولا عيب فى كل هذا. لقد اعلنت «دولة» فلسطينية، والدوله المرجوه، اعلنت مبادرة سلام، وعلاقة مع معسكر السلام فى اسرائيل، الى آخر ماجاء بالفقرتين اللتين اثبتناهما.. وكل هذه امور، ليس من شأن هذه السطور مناقشتها اطلاقا، فأهل مكة قد، يكونون، ادرى بشعابها، ومايهمنا هو محاولة تفسير ماحدث ويحدث، الذين علقوا على ندوة «عشق اباد» فسر موقفهم على انه، ليس خلاف بين كتاب عرب، انه- مرة واحدة، فسر الموقف على انه رفض للممارسات السياسيه، التى اعلنتها الدولة الفلسطينية، ومن هنا كما سبق ان قلنا، فى اول هذه السطور، انتقلت القضية الى الجانب الآخر من الخندق، وانتقلت من موقف المثقفين العرب من التعامل مع الكيان الصهيونى، الى موقف المثقفين العرب من التعامل مع الدولة الفلسطينية

لنتفق على ان «الدولة» اى دولة ككيان مادى، قد تقدم على فصل تمليه الضرورة، اكثر مما تليه المصلحه، وقد لاتخلو الضرورة من مصلحه آنيه، أو بعيدة، وان الدولة وهى تتسيس قد تخطئ وقد تصيب، وكل هذه بديهيات سياسيه، نحتاج اليها، ونحن بصدد الحديث عن الدوله الفلسطينية، فمن حق هذه الدوله ان تدير سياستها، بما تعتقد انه يحقق مصالح شعبها الفلسطينى وامتها العربيه، الا انه ليس من حق هذه الدوله، مهما كانت عزيزه، ان تحول المثقفين العرب، الى جوقه «معصوبه العينين»

ان هذه المنطقة، حباها الله، «بأساطين» عتاة فى فنون التكميم وليست فى حاجة الى مزيد من حق المثقفين العرب إذن، ان يتخذوا المواقف المبدئية، التى اتخذوها دائما بممارسة المقاطعة الشامله للكيان الصهيونى، والدعوة إليها، حتى يذوب الكيان العدوانى فى المحيط العربى الكبير، وان حق الدوله الفلسطينيه فى ممارسة سياستها، لا «يعتقل»- وهذا احد تعبيرات الاخ غسان زقطان- حق المثقفين العرب، فى مخالفه هذه السياسة.

فى فقرة مخبوءه من بيان الاخ غسان، جاء «قد يكون من حق الفلسطينيين، اختيار السبل الملائمة لتحركهم السياسى، ولكن على الا يفرض هذا التحرك على الآخرين» واذا كان هو قد أسبقها بحرف «قد» للتشكيك، فإننا نسبقها بحرف «أن» للتأكيد، بهذا تستقيم كفتى الميزان

ودعك من أى تفاصيل اخرى فى المقال.

إلغاء قصيدة نزار قبانى

سياسة «غسيل المخ» التعليمية

حلمى سالم

بدأت الحكاية عندما نشرت الصحف، فى أوائل أبريل الماضى، خبرا يقول ان الدكتور أحمد فتحى سرور، أصدر قرارا بالغاء تدريس قصيدة نزار قبانى (عند الجدار) من مقررات اللغة العربية للصف الاول الاعدادى،«لاحتوائها على دعوة صريحة الى الانحراف والخروج على القيم والمبادئ». وبعدها بأيام اصدر قرارا آخر «بإحالة المسئولين عن اختيار القصيدة لتدريسها للتلاميذ الى التحقيق».

ومن جوانب الحكاية، أنه بعد أن أصدر الوزير قرار الحذف، أرسل مجلس المنظمات والجمعيات الاسلامية بالأردن خطابا الى وزير التعليم، يشيد فيه أعضاؤه بقرار الوزير، مؤكدين «أن قرار الوزير يعتبر غيرة وحرصا على تربية الأجيال تربية قوية لينشأوا مسلحين بالايمان والخلق القويم والتطلع الى معالى الأمور، ليصونوا وطنهم ويحموا أمتهم من كيد الكائدين».

وكان مجلس المنظمات والجمعيات الاسلامية بالأردن قد أصدر بيانا قال فيه إن قصائد الشاعر نزار قبانى كانت من أسباب هزيمة يونيو ٦٧، ملقيا اللوم على المسئولين فى وزارة التربية والتعليم والأوقاف والعلماء فى الأزهر وأساتذة الجامعات المصرية لسكوتهم على هذا «التخريب» الذى تتعرض له عقول التلاميذ من جراء تدريس مثل هذه القصائد!!

وقد ثارت أنواع عديدة من الجدل بعد هذا القرار، فى الأوساط التعليمية والثقافية والاعلامية، وقد استفتى فى التعليق على القضية الكتاب والمثقفون وقادة الفكر، وخصصت جريدة «الاخبار» القاهرية عدداً من التحقيقات الصحفية لها باستفتاءات رأى كثيرة بين الادباء والمبدعين.

وبالطبع أجمع المبدعون والادباء على عدد من الحقائق:

١- رفضهم لحذف القصيدة من حيث

المبدأ.

ب - أن القصيدة ليس بها مايخل بالآداب العامة والأخلاق الحميدة.

ج- بصرف النظر عن نزار قباني، وعن مستوى القصيدة الذى قد تختلف فيه الآراء- فان القصيدة فى ذاتها لاينبغى أن تحذف.

الآن لنحاول بروية أن نتأمل الواقعة ودلالاتها المتنوعة، ولنضع الأمر كله فى سياقه الأعم

أول مايثيره الامر أن وزارة التربية والتعليم التى قررت القصيدة، وأدرجتها منذ أول العام الجديد، لم تتحرك ولم (تنتبه) الى ما فى القصيدة من منافاة للاخلاق الحميدة الا بعد أن ابدى مجلس الجمعيات الاسلامية بالاردن هذا الاستنكار!!

وثانى ماتثيره هذه الواقعة أن وزير التربية والتعليم ليس على علم كامل- وهو المسئول عن شئون التعليم كلها- بمافى كتب التلاميذ من مقررات ومواد ومناهج تدرس لهم!! حتى أنه أحال المسئولين عن تدريس القصيدة للتحقيق!!.

والحقيقة أن تحويل هؤلاء المسئولين الى التحقيق لايمكن أن يعتبر شأناً إدارياً داخلياً من شئون التربية والتعليم، لأن بالقضية جانباً عاماً يخص تربية الأجيال ويخص المعرفة ويخص محاكمة الادب بالمعايير الاخلاقية. ولهذا فلابد أن يتضامن المثقفون والقانونيون المصريون مع هؤلاء المسئولين المحولين للتحقيق، حتى لا يعاقبوا أو يجازوا لمجرد أنهم اختاروا قصيدة شعرية تتحدث عن الحب بين صبى وصبية.!!

ولنحاول الآن أن نرى الامر فى جوانبه المختلفة.

ربما لم تكن قصيده نزار قبانى أحسن أو من أحسن قصائده ، وربما لم يكن نزار قبانى نفسه موضع اجماع من القراء والنقاد، فأنا شخصيا لا أحب شعره، وأرى أنه شاعر فقير الصورة محدود الخيال، يحقق شعريته وشعبيته بما يقتحمه من قضايا أخلاقية وعقلية مما يحققها بها شعره من شعره .

ولا أن سبب رفع القصيدة كان سبباً فنيا- مثلا- لما ثارت مشكلة لكن المشكلة أن السبب أخلاقى اجتماعى. فكأن سياسة وزارة التربية والتعليم أن ينشأ النشئ بدون أن يعرفوا شيئا عن واحد من أبرز شعراء العربية فى العصر الحديث (مهما اختلف الأمر حوله)، وبعد ذلك نتحدث «عن التربية القوية» التى تقاوم الأعداء وتضعنا فى ركب التقدم.

والواقع أن سياسة الوزارة هى عدم الاعتراف- حتى الان- بالشعر الحديث!!، أى عدم الاعتراف بخمسين سنة من حياتنا المصرية والعربية فى الجانب الشعرى، وهكذا هم ينشئون نشئا لايعرف أن فى أمتهم شعراء مثل صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى وأدونيس وأمل دنقل وعفيفى مطر وأحمد عبد المعطى حجازى. قفزة مفجعة على خمسين سنة من حياتنا، وبعد ذلك يدور الحديث عن تربية النشئ تربية قوية كاملة؟!

حتى حينما أراد المشرفون على اختيار النصوص المقدمه فى كتب التعليم فى المراحل التعليمية (قبل الجامعية)- الابتدائية والاعدادية والثانوية- الالتفات قليلا الى الشعر الحر (الحديث) قدموا مضطرين قصيدة عبد الصبور عن رفع العلم المصرى على سيناء فى حرب ١٩٧٣، ولم يكن الوازع شعرياً معرفيا بل كان دعائيا ديماجوجيا، لأن القصيدة- رغم أنها ضعيفة ركيكة باردة- تتحدث عن العلم الذى ارتفع فى الضفة الاخرى من القناة!

هكذا ينشأ التلميذ بدون أن يدرس «أحلام الفارس القديم» لعبد الصبور نفسه، أو «عامى السادس عشر» لحجازى وهى قصيدة أنسب ماتكون للنشئ فى المرحلة الاعدادية او الثانوية لانها تعالج خبرة هذه الفترة الحرجة من حياة الفتية والشباب الغض، بحساسية مرهفة وبفنية عالية فى آن، ولا

قصيدة «أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب.

إن آخر ماتقف عنده النصوص الأدبية فى المقررات للتلاميذ قصائد أحمدشوقى وجبران وابراهيم ناجى وعلى محمد طه، ولاشئ منذ ثورة الشعر الحر فى نهاية الاربعينات، ليكبر الصبى وهو يعتقد أن الشعر العربى توقف بعد مدرسة الديوان وأبولو والمهجر، الا الذين يكتشفون بأنفسهم بعد ذلك، أن الحياة الشعرية العربية دخلت مرحلة من أخصب مراحلها الابداعية مع أوائل الخمسينات حتى الآن.

والمحصلة: أن نصف قرن من ابداع العرب بجهول، متروك، محجوب عن وعى التلاميذ والأجيال الجديدة!

والحقيقة الاشمل فى كل ذلك أن أسلوب الحذف والحجب (والاضافة والزيادة) ليس أسلوبا جديداً فى سياسة وزارة التربية والتعليم فى وضع المناهج والمقررات الدراسية،فهو الاسلوب المتبع منذ وقت طويل.

خذ حذف تدريس السور الماركسية فى الفلسفة فى المدارس الثانوية، وحجب تدريس الاتجاهات الأدبيةفى القصة بعد يوسف ادريس فلا علم للتنشئ الجديد بجمال الغيطانى ويوسف القعيد وصنع الله ابراهيم وأبراهيم أصلان ويحيى الطاهر عبد الله وعلاء الديب وادوار انخراط وجميل عطية ابراهيم.

وخذ إلغاء تدريس القرآنية التى تتحدث عن اليهود ومكرهم وعدائهم للمسلمين، بعد اتفاقيات كامب ديفيد المشئومة. وتدريس خريطة الوطن العربى (فى الجغرافيا) تتوسطها «دولة اسرائيل» والخريطة أسمها «العالم العربى». والقفز (فى كتب التاريخ) على مرحلة عبد الناصر كلية وتجاهلها بل وتزوير الحقائق التاريخية بتصوير أنور السادات صاحب ثورة يوليو وتحريف أهداف الثورة المصرية وانتصاراتها الاجتماعية والسياسية والوطنية.

وخذ، أقدم من ذلك إساءة تدريس التاريخ المصرى القديم (الفرعونى) بحيث يشب النشئ على اعتقاده بأن الفراعنة قوم متجبرون طغاة، فهم الذين طردوا موسى وألقوا بالثعابين أمامه، حتى هرب منهم وشق البحر بعصاه! ولايعرف الصبى- الا بجهده الشخصى فيما بعد، أو فى المرحل التعليمية الأعلى- أما الفراعنة هم بناة مصر وهم أصحاب أول حضارة فى التاريخ، وهم بناة الأهرام الذين تعيش (فى موضع آخر) على تاريخهم وحضارتهم وانجازاتهم الباهرة التى تحير الدنيا للآن!!

سياسة مغرضة دانتها تقتطع وتجتزئ ماتشاء لتحقيق أغراضها:

فهى فى موضع تصور الفراعنة متجبرين طغاة ليستقيم التعليم الدينى الذى يصورهم أعداء لموسى وأعداء للأديان السماوية، بينما فى موضع آخر بفخرون بهم بأنهم نسل لهم،حينما يتعلق الامر بتزويد النعرة الاقليمية الشوفنية فى مواجهة (العرب الاجلاف) المعادى لكامب ديفيد وللصلح الحكومة مع اسرائيل.أو بتعميق الشعور الفارغ بالذات لتعويض التخلف الراهن ازاء تقدم العالم.

وهى سياسة تقطيعية تجزيئية

فى موضع تصور صلاح الدين الايوبى بطلا قوميا عظيما حينما يتعلق الأمر بالفخر بالتراث الوطنى التحريرى، أو يتعلق بالتماس أمثلة قوية للتفاهم مع العدو الصليبى مغتصب القدس، لتبرير توجهات السادات الاستسلامية (وشتان بين النموذجين على أية حال)، وفى موضع آخر تتجاهل أن صلاح الدين الأيوبى هو الموصى بقتل السهر وردى الفيلسوف الصوفى الشهير، حينما يتعلق الأمر بحجب طغيان القادة الوطنيين والتستر على سلطتهم الفردية المعادية لحرية الرأى والابداع والاعتقاد.

ناهيك، فضلاً عن ذلك كله، عن حجب الفلسفة الصوفية، وتجاهل الفكر الشيعى، وتجاهل شعراء الصعاليك المتمردين اجتماعيا وفكريا وإخوان الصفا، وفكر المعتزلة، وسائر الاتجاهات العقلانية فى التراث العربى، وكل ذلك لصالح الفكر السنى الذى سيطر

على حياتنا الدينية والفكرية منذ قرون.

ولقد وجدت السلطات الاستبدادية دائما مصلحة بالغة فى ترويجها وتأكيدها للفكر السنى وللتاريخ السنى لحياتنا العربية، فالتقت المصلحتان فى تغييب كل ماينأهض السلفية والثبوت والجمود، وفى حجب التيارات العقلانية والعلمانية فى تراثنا العربى! وفى تهميش كل مايقاوم عقائد «أولى الأمر» ومايناهض «الحق الإلهى» فى السلطة، سواء الدينية او السياسية!!

ومن هنا كان الوئام الكبير بين المؤسسة الدينية الرسمية وبين المؤسسة السياسية الحاكمة فى الالتقاء فى مصلحة واحدة تثبيت الأوضاع القائمة ومناهضة التغيير الاجتماعى أو العسكرى أو العلمى!!

وهكذا جاء حرص السلطة السياسية دائما على «احتواء» السلطة الدينية لصالحها، والحاقها بالسلطة السياسية، حتى أصبحت السلطة الدينية جزءا مكملاً ضروريا للسلطة السياسية ولهذا فان «مؤسسة الازهر» الدينية مؤسسة ملحقة بالسلطة السياسية تعينها ما ووصل الأمر فى بعض المراحل الى أن أصبحت مهمة الأزهر تبرير إجراءات وتوجيهات السلطة السياسية: كما حدث فى تبرير الصلح مع اسرائيل، بعد أن بررت من قبل الحرب مع اسرائيل!!

ولقد وصل الوئام الى درجة اختلاق تباين ظاهرى بين المؤسسة السياسية والمؤسسة الدينية كما حدث فى قضية رواية نجيب محفوظ (أولاد حارتنا)، الأزهر يرفضها ويمنعها من النشر والسلطة السياسية العليا تجيز تداولها بعد حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، ولا يتحقق طلب السلطة السياسية ليبدو الأمر كما لو أن هناك استقلالا كاملا للمؤسسة الدينية عن السلطة السياسية!!

ليست القضية، اذن قضية إلغاء قصيدة او نص من مقررات اللغة العربية، بل هى أبعد من ذلك قضية خضوع المناهج العلمية والتربوية لأهواء وانتماءات واتجاهات «الادارة»، بحيث يمكن أن يتغير التاريخ وتتغير الجغرافيا ويتغير العلم على حسب أهواء وآراء هذه الادارة والغريب انه من المعتاد أن يضع الكتب المدرسية نخبة من المتخصصين، فى حين أن التعديل أو الحذف والاضافة عليها يتم بمعرفة المسئولين الاداريين وحدهم فيعبثون فيما وضعه المختصون من حقائق ومعارف بدون أن يطرق لهم جفن! ولو كنا نعيش فى مجتمع صحى حقيقى، لما جرؤ هؤلاء الاداريون على العبث بعقول التلاميذ وبحقائق التاريخ والجغرافيا والمعرفة العلمية او لكانوا يقدمون للمحاكمة اذا هم عبثوا هذا العبث، متهمين «بتزييف» هو أشنع من تزييف العملات النقدية، وأشنع من «تزوير المستندات والوثائق.

على أن أخطر ماتدل عليه هذه الواقعة، بسياقها الأعم، هو خضوع واضعى المناهج، وخضوع السلطات التعليمية عموما، لارهاب الابتزاز باسم الدين والأخلاق الحميدة، بحيث أصبح من الممكن أن تتغير المناهج او تصادر أعمال أدبية لمجرد رسالة يرسلها مشعوذ أو متطرف، أو حتى مخلص الايمان الى المسئولين، فيهرعون الى مراعاة الشعور الدينى مراضاة التيارات المتاجرة باسم الدين (هؤلاء الذين افتى أحدهم لصاحبة فى التقوى ان مضاجعة زوجة أخيه حلال لان أخاه كافر فاسد، فيفعل، ويسجن وهى قضية نظرت فى القضاء وصدر فيها حكم على الزانى المغتصب زوجة أخيه باسم الدين!!)، لينتهى بنا الامر الى محاكم تفتيش جديدة أظلم مما كانت فى القرون الوسطى!!

ان مثل هذا الخضوع للابتزاز باسم الدين، هو الذى سيذهب بالمجتمع الى الدرك الأسفل، وليس تدريس تصيدة لنزار قبانى أو لغيره، لأن امتداد هذا الخضوع على استقامته سيقضى بنا الى نكران تلك الأداب والفنون والحضارة، أى الى نكران الحياة، ونكران الحياة لايؤدى الا الى الانحطاط والتقهقر والسقوط.

أما آن لنا جميعا أن نعلى من شأن الشعار الذى كان سندا لنجاح الثورة المصرية فى ١٩١٩: الدين لله والوطن للجميع؟

إن السياسات التعليمية ،ببراجماتيتها وانتهازيتها، وتبعيتها للسلطة- السياسية و خضوعها للابتزاز باسم الدين ينبغى أن يعاد فيها النظر كلها، وعلى المثقفين ان يكونوا رأيا عاما واضحا تجاه ذلك، وأن يكونوا «حائط صد» منيعا فى مواجهة التقهقر نحو الظلام، حفاظا على عقول الأجيال الجديدة، وحفاظا على الطابع المدنى للتعليم، قبل أن يتحول الى تعليم لاهوتى فنعود الى ماكان قد حسم منذ العشرينات (راجع مقال د. رفعت السعيد عن فرح أنطون، فى العدد السابق)، وحفاظا على حرية العلم وكرامته وعلى الروح العلمانية الفطرية للشعب المصرى.

ونظرا لاهمية هذه القضايا فان «أدب ونقد» سوف تعد ملفا عن السياسات التعليمية فى مصر ضمن خطة تستهدف مراجعة كل من السياسات الثقافية والاعلامية والتعليمية أى سياسات تكوين العقول (غسل الأدمغة) عبر الوسائل الثلاثة: التثقيف، والاعلام والتعليم وتدعو «أدب ونقد» كل الكتاب المهتمين بمقاومة غسيل المخ وتخريب العقل المصرى، الى المساهمة فى هذه الملفات القادمة بالرأى والمقال والدراسة.

ولنعلم جميعا انه لايمكن لأمة أن تنهض وهى تحجب عن أجيالها الجديدة المعرفة، كل المعرفة !! حتى يستطيعوا حقا- بالعلم والعقل الحر- أن يردوا «كيد الكائدين»!!!

محاكمة كاتب

طلعت رضوان

عقدت جلسة يوم الأربعاء ٩٠/٦/٦ بمحكمة أمن الدولة. طوارىء بمجمع المحاكم بشارع الجلاء لمحاكمة للكاتب علاء حامد لأنه كتب رواية بعنوان «مسافة فى عقل رجل».

وكانت البداية عند ماكتب احمد بهجت فى صندوق الدينا يحذر الأزهر من هذه الرواية لأنها تهز عقائد المؤمنين. ثم كتب مرة ثانية يحث الأزهر على الإنتهاء من وضع تقريره. وبعد أيام تم إقتحام منزل علاء حامد وتفتيشه، ومنذ تلك الليلة- ٩٠/٣/١٢- ومؤلف الرواية يعاقب بالسجن- بلاحكم- وإنما يجدد إستمرار الحبس عقب كل جلسة، أى أن المبدع لايحصل على حقوق تجار العملة والمخدرات أوعلى حقوق القوادين والداعرات أو على حقوق من يبددون ويختلسون المال العام ولو كانت القيمة بالملايين، أى حق الإفراج المؤقت على ذمة القضية، سواء بكفالة مالية للبعض أو بضمان لسكن أو الوظيفة، بحسب الأحوال، وهو مبدأ قانونى تعرفه الدول المتحضرة ومقرر ومعمول به فى مصر.

وفى الجلسة الأخيرة ركز الدفاع على الجانب الذى قدمة المحامى محمد الدمناطى والمحامى نجاد البرعى فى بداية المرافعة على الجانب المتعلق بإجراءات الإعتقال، وأثبتا أمام عدالة المحكمة بطلان إجراءات التفتيش والإعتقال ومصادرة الرواية، وأن هذه الإجرات تمت بالتطبيق لأحكام مواد القانون المتعلقة بالنشر فى الصحف والرسوم الخ وقبل الساعة السادسة صباحاً من إصدار الصحيفة، فى حين أن رواية الأستاذ حامد توزع منذ عام ٨٨ وأن إدارة التوزيع بالأهرام هى التى تولت توزيعها.

وانتقل الأستاذ محمد الدماطى المحامى الى الموضوع فأكد لعدالة المحكمة أن علاء حامد يحاكم لأنه كتب رواية فى حين أن الدستور المصرى ينص صراحة على أن الإبداع الأدبى والفنى مكفول للأديب وللفنان إتساقا مع مبدأ حرية الرأى والتعبير.

كما قدم لعدالة المحكمة عددا أمن الكتب التى تتعامل مع الدين والتراث من منظور تاريخى وفلسفى وتعد أخطر بكثير من رواية علاء حامد وهى كتب تباع فى المكتبات العامة.

كما قدم كتابا لواحد من الجماعات الدينية بعنوان «القيامة» وعلى الغلاف صورة لثعبان ضخم الجسد والرأس وقال للسيد رئيس الجلسة «هذه هى الكتب التى يريدون للشعب المصرى أن يتعاطاها ويرفضون أى كتاب يخاطب عقل الإنسان».

كما أشار المحامى الى حكم محكمة أمن الدولة العليا الصادر منذ شهرين ببراءة جميع المتهمين فى «قضية» الحزب الشيوعى المصرى» رغم أن هذا الحزب يقوم على أساس الفلسفة المادية التى ترتكز على ان المادة تسبق الفكر وليس العكس كما يعتقد أصحاب الفلسفة المثالية، ومع ذلك صدر هذا الحكم التاريخى فى جلسة سيذكرها التاريخ للقضاء المصرى برئاسة المستشار محمد سعيد العشماوى، وذلك إستناداً الى أحكام الدستور المصرى وللمبادىء الديمقراطية الراسخة، التى ترى أن المجتمعات المتحضرة هى التى تعترف بحق حرية الرأى والتعبير طالما أن أصحابه لم يلجأوا الى العنف.

وفى نهاية المرافعة طلب الدفاع من عدالة المحكمة الافراج عن موكله بضمان وظيفته حيث انه يعمل بوظيفة مدير عام بمصلحة الضرائب، أى أنه موظف عام، كما أن له سكنا معروفا، خاصة وأنه موقوف عن العمل لحين الفصل فى القضية، والتالى فإن مرتبه موقوف وهو رب أسرة مكونة من خمسة أفراد وهو العائل الوحيد لهذه الأسرة.

وفى نهاية الجلسة صدر الحكم باستمرار الحبس لجلسة ١١/٧/٩٠.

هامش صغير:

فى ١٩ اكتوبر عام ١٩٢٦ إفتتح محمد بك نور رئيس نيابة مصر التحقيق مع الدكتور طه حسين بمناسبة التقرير الذى وضعه علماء الأزهر حول كتاب «الشعر الجاهلى». وانحصر التحقيق فى أربعة إتهامات محددة: ١- تكذيب القرآن الكريم فى إخباره عن سيدنا ابراهيم واسماعيل، ٢- ما تعرض له الكتاب حول القرآءات السبع للقرآن وكيف قرأتها العرب حسب ما استطاعت وليس كما أوصى بها، ٣- الطعن فى نسب النبى صلى الله عليه وسلم والتعريض به، ٤- إنكار المؤلف لأولية الاسلام فى بلاد العرب وإنكاره أنه دين ابراهيم».

وفى ٣٠ مارس ١٩٢٧ أمر محمد بك نور رئيس نيابة مصر «بحفظ الأوراق إداريا». والسبب أن رئيس النيابة، ذلك المصرى الأصيل، إبن الحضارة المصرية العظيمة كان عقلة وضميره، وكان يضع لبنة من لبنات الديمقراطية. قال من بين كلمات كثيرة عظيمة: «وهو- أي الدكتور طه حسين- وإن كان قد أخطأ فيما كتب إلاّ أن الخطأ المصحوب بإعتقاد الصواب شىء وتعمد الخطأ المصحوب بنية التعدى شىء آخر» [التشريع السياسى فى مصر- تأليف الأستاذ/ عبد الفتاح محمد ج ٢ من ص ٦٥٢- ٦٦٤].

وكتاب الدكتور طه حسين كان بحثاً علمياً فى حين أن رواية علاء حامد من عمل الخيال. لذلك فإن كتاب مصر الشرفاء، الذين يعتزون بعقولهم فى رؤوسهم يثقون فى القضاء المصرى العادل، وفى قضاته أبناء مصر المخلصين، الذين يؤمنون معنا بحق الشعب المصرى فى الحياة، أى حقه فى أن يفكر، حقه فى استخدام عقله، حقه فى أن يكون هو الوصى. على نفسه. قضاة مصر العظام ومفكرو مصر الشرفاء لايختلفون فى أن المجتمعات المتحضرة لم تصبح كذلك الاّ بعد إستقرار مبدأ زرع زهور الأفكار». وأن «صراع الأفكار» هو الذى يدفع المجتمعات فى طريق النور والرقى والتقدم، وأن «قمع الأفكار» هو طريق الردة الى عصور الظلام والجهل والتخلف. كذلك يجب الإلتفاف حول المبدأ الثانى الذى تأسس فى المجتمعات المتحضرة،

وهو أن «صراع الأفكار» ليست له الا وسيلة وحيدة هى الكتابة أو الكلمة المسموعة والمرئية. و «توحيد» الأسلوب قاعدة حضارية واجتماعية وقانونية، موجودة فى كل مظاهر الحياة، حتى فى قوانين الألعاب الرياضية. فإذا ترسخ لدينا ذلك المبدأ، فلن نجد أساليب الرصاص أو الجنازير أو الحبس والحرمان من الأهل وتشريد الأسرة فى مواجهة الفكر، فلنعمل على ترسيخ ذلك المبدأ الثانى العظيم، وهو مواجهة الفكر بالفكر لابأى أسلوب آخر. واكرر الفكر، فحتى القلم المؤجج بالعاطفة- أية عاطفة- لايكتب جملة واحدة مفيدة، من هذا المنطلق، وفى ظل ذلك المناخ الصحى، يمكن أن توجد كتابات نقدية لرواية «مسافة فى عقل رجل» على المستويين، مستوى ماتحمله من أفكار، ومستوى البناء الفنى وقيم التشكيل، وهذه مهمة الحركة النقدية والفكرية والحكم النهائى للقارىء أولاً وقبل أى شىء، وللحركة الثقافية الناضجة.

الموت عشقا

أحمد جودة

لم أستطع أن أصدق عندما أنتهيت من قراءتها... وتذكرت ماروته كتب التراث العربي من ان النابغة الذبياني، الشاعر الجاهلي المعروف، وكان أسمه «زياداً»، قد أطلقوا عليه لقب «النابغة» لانه قال الشعر «ونبغ» فيه بعد أن تجاوز الاربعين من عمره..

وتساءلت: ماالذى يدفع «نحويا» تجاوز الخمسين من العمر، ولم يعرف عنه أحد من تلاميذه (وأنا أحدهم) ولا من زملائه أنه يولى «الابداع الروائى» اهتماما، ولا يتعاطاه بالطبع؟.. ماالذى يدفعه الى أن يكتب رواية؟!.. وتكون أصيلة ومدهشة الى حد عجيب.

أما «النحوى» فهو أستاذنا د. على أبو المكارم أستاذ النحو والصرف والعروض بكلية دار العلوم، وأحد الاكاديميين البارزين فى دنيا الدراسات النحوية واللغوية..

أما الرواية أو بالاحرى الجزء الاول منها، فيحمل عنوان «الموت عشقا»، وتدور على مدى شهرى سبتمبر واكتوبر ١٩٨١، عندما شهدت مصر اعتقالات المعارضة فى ٥ سبتمبر، ثم مقتل السادات فى ٦ اكتوبر من نفس العام.

..وعلى مدى ٤١٨ صفحة من الحجم المتوسط نشاهد زخما من الشخصيات، وآلاف التفاصيل المتراكمة التى تكون لحمة الرواية وسداها..

تحكى الرواية عن نشاط التنظيمات الدينية الاسلامية، وصدامها بأجهزة الامن، ابان مقتل السادات، عبر تكنيك للقصة يعتمد «الشخصية» قبل الحدث.. فالحدث (مقتل السادات)، يستدعى عند روايته الاف التفاصيل التى يرتبط بها... وتحكى من وجهات نظر متنوعة (عشرون راويا.. ضباط أمن

- ومناضلون يساريون وقادة للتنظيمات الدينية- وكوادر اخوانية وأساتذة جامعيون- ومسيحيون- وشخصيات من عامة الشعب.. وأطفال)، فى لغة صافية، تبدأ باطناب مبالغ فيه وتنتهى عندما تصل التفاصيل الى ذراها الدرامية الى قمة الاداء الشعرى..

مثالا، وفى قلب عمليات التعذيب الى مارستها أجهزة الامن على المعارضة بعد مقتل السادات يقول دولة الباشا- المسئول الاول عن الامن فى البلاد:

- أضرب بسهامك فى الاحشاء..
وأسلخ أجساد الحمر الاهلية..
وأقطع أمعاء القطط الحبلى..
وتخير منها أوتارك
وأعزف أنغام اليأس الاسود

فلعل الاصوات الهمجية
تطلع شمساً وحشية
فى اللون الأول للطيف...
وعندما تتعرض كوادر «التنظيم» للاعتقال والتعذيب يقول «الاخ الاكبر» قائد التنظيم:
خسئت كلمة لاتنبت غرساً
خسئت كلمة لاتحمل شمساً
خسئت كلمة لاتفتح للثورة بابا
ملعون ما غلّفه الرمز
ملعون من غلّفه الرمز..
والرواية تكشف عن خبرات انسانية مدهشة، وفهم عميق للبشر فى تحولاتهم الاجتماعية، والطبقية والنفسية وربما كانت الرواية المصرية الوحيدة التى كشفت عن عمليات التعذيب المروعة التى جرت فى السجون وأقبية أجهزة الآمن على المعارضة المصرية إبان مقتل السادات وأنتقال السلطة الى حسنى مبارك، وربما كانت، الرواية الأولى التى تتناول بنية القوى الدينية وعلاقتها بالسلطة فى السبعينات والثمانينات فى اطار روائى ، ويكشف عن قاص أصيل وروائى محترف، تأخر كثيرا فى الكشف عن موهبته...

د. على أبو المكارم أكد لى على الانتهاء من كتابه الجزء الثانى، ويدور حول العلاقة بين قوى المعارضة المدنية، وعلى رأسها اليسار وبين النظام فى نفس الفترة (السبعينات والثمانينات)... نرى هل سيكون هذا الجزء قادرا على ادهاشنا مثل الجزء الاول

ندوة

الدوريات الثقافية العربية فى وضعها الراهن و آفاق المستقبل

عقد المجلس الوطنى للثقافة والفنون والاداب بالكويت فى شهر مايو الماضى، ندوة كبيرة بعنوان «الدوريات الثقافية العربية فى وضعها الراهن وآفاق المستقبل».

وقد دارت محاور الندوة حول : التعريف بالدوريات ونشأتها وتصنيفها واوضاعها الراهنة، ابراز أثر الدوريات فى الحياة الثقافة العامة فى الوطن العربى، ابراز اثر الدوريات الثقافية فى نشر الوعى القومى وإثارة القضايا الفكرية واحياء الحركة الأدبية، ابراز أثر الدوريات الثقافية فى النهوض بالانسان العربى

لتحقيق انسانيته فى مختلف المجالات، التعرف على الصعوبات والتحديات التى تواجهها الدوريات الثقافية ووسائل التغلب عليها، البحث فى هوية دورية المستقبل من حيث الشكل والمحتوى.

وقد شارك فى بحوث ودراسات الندوة نخبة من المثقفين العرب منهم: د. على جعفر العلاق، د. على شلش، د. سهيل ادريس د. محمد برادة،د. عبد القادر الشاوى، رجاء النقاش.

كما دعى الى الندوة عدد من المسئولين عن المجلات والدوريات الثقافية فى الوطن العربى.

وقد خلص الباحثون بالندوة- التى استمرت ثلاثة أيام- الى توجيه عدد من التوصيات الخاصة بمستقبل الدوريات الثقافية، ومن أهم هذه التوصيات:

١- دعوة الكتاب والمفكرين والمسئولين عن النشر للعمل على أن يظل الأدب والثقافة سماءنا المفتوحة وأرضنا المشتركة التى تسمو على عوامل التجزئة وتجمع بين مثقفى الأمة.

٢- يعتبر المشاركون فى الندوة أن تعدد المجلات وتنوع طرائق التناول والتحليل عنصر ايجابى فى اغناء الثقافة العربية، على أن تكون مجلة رؤية خاصة متكاملة تضيف شيئا جديدا الى مجال الدوريات الثقافية.

٣- يرى المشاركون فى الندوة أن توفير المناخ الديمقراطى شرط أساسى لتطوير الدوريات الثقافية العربية وقيامها بالدور المطلوب منها.

٤- ضرورة وضع الحلول الملائمة لقضية الرقابة وحجاب الكلمة بكل صورهم نظرا لخطورة القيود التى يفرضها هؤلاء على الدوريات الثقافية.

٥- التنويع فى اختصاصات الدوريات وزيادة الاهتمام بالمجلات العلمية والدوريات الثقافية العامة أيضا.

٦- متابعة الاتصال المباشر بالجمهور، وقياس حاجاته بالطرق العلمية، واستبيان اهتماماته ومتغيراته وفتح باب الحوار الدائم معه.

٧- تشكيل رابطة للمجلات الثقافية تساهم فى وضع خطط النشر الثقافى والادبى وتشرف على التنسيق فيما بين المجلات الثقافية لضمان التكامل والتفاعل بينهما، وتحديد الاولويات، كما تشرف على تبادل الخبرات فى مجال التحرير والارشيف والاخراج والتصميم، والزيارات المتبادلة.

٨- عقد ندوة دورية للمجلات الثقافية فى أحد الأقطار العربية لمناقشة ماتواجهة هذه المجلات من عوائق ومعضلات.

٩- العمل على حل العقبات التى تعترض الدوريات الثقافية وتحد من انتشارها كالتوزيع والعملات والتحويلات.

١٠- يدعو المشاركون فى الندوة المؤسسات الرسمية التى تشجيع المبادرات الفردية فى انتاج المجلات الثقافية واصدارها.

١١-العمل على توجيه الدوريات الثقافية الوجهة التى تخدم ثقافتنا العربية، وتعمق صلتها بثقافة العصر من جهة، وبالاجيال الجديدة من جهة أخرى.

١٢- دعوة الدوريات العربية الى أن تقدم الدراسات الرائدة التى تخاطب الرأى العام مخاطبة عميقة وتكون مرجعا أساسيا يعود اليه الباحث فى الملامح الأساسية للفكر العربى المعاصر.

١٣- ضرورة خروج الدوريات الجامعية من عزلتها الاكاديمية لتعيش مع المجتمعات العربية، وتشارك فى همومها الثقافيه بمعناها العميق والواسع.

١٤- الاهتمام بالمجلات الثقافية القديمة التى لعبت دورا رائدا فى حركة الثقافة العربية، وذلك باعادة طبعها وتوثيقها ووضع الفهارس العلمية لها، وتصويرها على أفلام تكون فى متناول الباحثين.

١٥- التعريف بالأدب العربى والثقافة العربية فى أقطارنا المختلفة عن طريق الاعداد الخاصة، والملفات التى تصدرها المجلات الثقافية تأكيدا لوحدة الفكر

أن تكون هنا / فى فلسطين

تأليف: امتياز دياب

عرض: عبد الغنى داود

ومن (هنا).. فى فلسطين.. فى أرض النضال.. أرض أطفال الحجارة والحصار.. ارض الفداء والتضحية والشهادة تنقل لنا (امتياز دياب) الصحفية الفلسطينية حكايا عن الوطن، ومشاهدات من قلب الإنتفاضة، وشهادات حية يرويها أصحابها بدموعهم ودمائهم.. تلتقى بأطفال.. العابهم حجارة ومقاليع، أحلامهم بعيدة عن أحلام أطفال العالم- همومهم حرية وإستقلال.. لهم هدف واحد مثل جميع الكبار هو تحرير فلسطين.. هم أطفال فقدوا الخوف.. يصنعون سلاحهم بأيديهم.. فمنهم (رليد) ذو الاعوام العشرة الذى يشرح للكاتبة كيف ضربت أمه الجندى الصهيونى عندما حاول الإمساك به، ومنهم (تمارة) بنت الشاطىء.. عمرها ثمانية سنوات، وتحاول أن تتعلم كيف تصنع المقلاع، و[احمد] الذى صنع أكبر طائرة ورقية فى المخيم.. ولكى يدع الأطفال يلعبون بطائرته يقايضهم- مقابل ساعة لهو بطائرته- مقلاعا مطاطيا.. له أخ سجين وأربع شقيقات وتوفى والده منذ خمسة أعوام.

وتركب الكاتبة السيارة الأجرة.. من موقف السيارات بالقدس- امام (باب العامود) الى غزة.. يروى الركاب كيف اعتقلت أسرائيل وقتلت، وجرحت، وقطعت الكهرباء، والمياه عن الأهالى.. لكن نساء الفلسطينيين رجال، ويردد (أبو فؤاد) أحد ركاب السيارة ذو الخمسة آولاد [عندنا المرأة بيتساوى عشر رجال].. وفى الطريق بدأت ملامح مخيم (جباليا) تظهر، وغطاء من الدخان الأسود يعلو سطوحها.. فقد هاجم جنود اليهود (بياع الفلافل) الذى ضربوا ابنه

فأمسك بمقلاة الزيت ودلقه على جندى منهم، فطوقوا المخيم وضربوهم بالقنابل. وانطلق السائق بالسيارة نحو مدينة غزة، وطلبت الكاتبة من السائق أن يوصلها الى الفندق .. وفى الفندق التقت (بأم احمد) صاحبة الفندق ومعها بعض النسوة اللاتى أخذن يروين لها جزءا من عسف الصهاينة بأبنائهم من المناضلين.. وتذهب الكاتبة إلى [مستشفى الشفا فى غزة لتجد هناك عشرات النساء والرجال نساء ملفوفات بملاءآت سوداء وبيضاء، وشباب مجموعات صغيرة، وأطفال، وسيارات إسعاف، وكل ثلاث دقائق يصل جريح. وتدير حواراً مع طفلين عن الرصاص ومتاريس الشوارع وقذف جنود الدوريات بالحجارة. وتذهب الى غرفة بالمستشفى لتجد أما تنوح على ولدها الجريح والذى أطلق الصهاينة عليه الرصاص. وفى الصباح تعود الى المستشفى لتجد شابا مجهول الهوية ساكن الحركة، عيناه ساكنتان، وملامحه جامدة الى أن تعرف عليه جاره، وأتى أهله ولم تنقطع زوجته عن النحيب على المصاب بشلل كامل فى الجسم وشلل كامل فى الرأس.. لاشىء يتحرك غير الرئتين والقلب، ودماغه مفصول تماما عن جسمه.. ضربه اليهود.. وآثار الضرب فى جسمه.. وخارج المستشفى تسمع صوت طفل ينادى (شهيدا- شهيدا) فتجد شابا من قرية (بيت حنون): منتفخ الوجه- عيناه مغلقتان بجفون زرقاء وحمراء، الشفاة، الكتفان فى قميص من الدم.. وجدوه فى بياره. وفى القرية تشهد دفن الشهيد.. امرأة تضع علم فلسطين على رأس أم الشهيد التى تولول، ويرتفع (الزعيق)- الصوت- الذى ينفذ فى الأوحال- النساء يلوحن بمناديلهن وحناجرهن، تارة يطلقن الزغاريد وتارة يطلقن الشعارات، وبعضهن يزرفن الدمع ويلطخن وجوههن، وانتشر الرجال بينهن يحاولون تهدئتهن، وتصل الجنازة الى المقبرة، ثم تدوى طلقات الصهاينة فوق الرؤوس، وتتسابق الأقدام مع الطلقات، ويختفى الجميع وراء الجدران الرملية، وفى الأزقة وأدركت الكاتبة انها هالكة لامحالة الى أن تسحبها ذراع الى ماوراء الواح الزنك التى كانت مختفية خلفها

- وتجد نفسها فى ساحة بيت وسط نساء وأطفال وشيوخ وشباب متحفزين للقتال.

وعندما تعود الى الفندق تجد الصهاينة قد رفعوا الحصار عن (مخيم الشاطىء) بعد أربعة أيام من منع التجول فتجد ألاف السكان وقد إنتشروا فى الشوارع، وعلى عتبات البيوت، وأمام الحوانيت، يشترون حاجياتهم، ويتلفتون فى جميع الجهات.. فالأسواق ستقفل فى الثانية عشرة بأوامر من الإنتفاضة، ويراها مجموعة من الشباب ويعلق أحدهم [كالعادة، الصحافة تأتى بعدما تهدأ الاحوال]- فتقترب منه وتسأل عما حدث فيجيب [إعتقالات [إحترازية] من أجل يوم الأرض] ونقلوا المعتقلين الى معتقل [أنصار٢، أنصار٣]

وتسير فى إتجاه البحر، وقبل الشاطىء يعود من البيوت تلتقى بامرأة تدخل بها بيت [أم خليل] الذى ضُرب زوجها فى الحصار ونقل الى مستشفى الشفاء، وفى الداخل تجد خمس نساء وعادت الغرف تضيق بجيش الأطفال، وأخذت مكانها بين الأطفال تسمع حكاياتهم عن الشباب المناضل الذى هرب من جنود العدو فى مياه البحر، وعن الشاب الذى أعطاه الأطفال ملابس امرأة ليتخفى كى لايمسك به مطاردوه من كلاب اليهود، وتنصت لأغانيهم الوطنية وأناشيدهم مثل [مابدنا طحين.. يويا.. ولا سردين.. يويا]، و [الخوف وليش الخوف ماصار الحجرى كلاشينكوف]، و [الله الكبر ولله الحمد- فى سبيل الحق قمنا]، وتسألهم.. [كيف تبدأ- عادة المعركة بينك وبين الجنود؟] فيجيبون:- يسرقون طاقية ويحرقونها فيلطق عليهم النار، ومرة أخرى يأخذ جندى منهم علم فلسطين ويحرقة فيقذفونه بالحجارة.. ويهربون فيطاردهم الجنود فلا يمسكون بهم، ومرة ثالثة يرسمون على البالونات أعلام فلسطين فيضربونهم بالرصاص الحى. وتسألهم:.

[من منهما أقسى- الجنود ام المستوطنون؟ فيرو أحد الكبار (المستوطنون أوسخ]، وتسأل كيف يغلب الحجر الدبابة؟ فيخبرونها بأنهم يضعون حرامات فى الرمل فتدخل فى جنازير الدبابة وتعطلها، ويصف الأطفال كيف يستعملون المقلاع عندما يكونون على عمارة لأن المقلاع يضرب لبعيد، ويشيرون الى (باسم) أفضل من يتعامل مع المقلاع، وأن المقلاع الطويل لجنود برج المراقبة، والمقلاع القصير للجنود راكبى عربات الجيب. وتحكى لها أم خليل، كيف ضربوا زوجها فى قلب داره وأمام عيون أطفاله.

وفى مخيم (جباليا) تلقتى (بأم سليمان)- الذى أعتُقل ابنها (نبيل) فى معسكر الانصار وفقد أبنها الثانى (سعيد) عينه برصاصة من رصاصات العدو.. ورغم هذا مازالت مصرة على مواصلة النضال.. فلم يعد أمامها كما تقول إلا أن تكون [ياقاتل، يامقتول] ويأتى رجل عجوز تسبقه عصاه أمامه ويسخر مما يسمونه بالرأى العام العالمى.. وتلتقى بالابن (سعيد) الذى فقد عينه. فيروى لها كيف ضربوه فى المستشفى حين كان يزور أصدقائه الجرحى الذين ضربهم جنود الجيش، ويكتشف للكاتبه كيف يدس الكيان الصهيونى بعض البيانات ليدلس على الشعب الفلسطينى ويزيف الأخبار. وتلتقى بامرأة زوجها معتقل منذ ٨ سنوات وعندها ٨ أولاد، وعن طريق وكالة غوث اللاجئين تأتيها، المساعدات، وتلتقى ايضا (بأبى سليمان) الذى يتحدث دائما، وكأنه لم يتوقف عن الحديث فيقول: [فلذات كبدو اشتعلت.. فقر وجوع وحرمان وإذلال ولايوجد لنا مانخسره، والى ما تحت الصفر لن نعود.. ولماذا الخوف، و ممن الخوف؟ الجنود أشخاص لافرق بيننا وبينهم غير البندقية، وهم يخافون الحجارة وحياتهم رغدة.. ثمينة.. لدى أهلهم ودولتهم

ويفرض حصار شامل على الضفة والقطاع.. ويحاصر جميع الصحافيين فى الفنادق. وتسأل الكاتبة صاحبة الفندق (ام محمد): كيف يقضى أهالى المخيمات أيام منع التجول؟ فتقول ام محمد: (يلتقطون أنفاسهم، ويحضرون مقاليعهم، ويقبض على شبابهم]. وتنحشر الكاتبه فى سيارة عائدة الى القدس فى ظل الحصار الى أن تصلها فى الصباح الباكر خالية من أهلها، وعند، باب العامود] نلتقى بصديقتها المحامية (نائلة) التى تروى لها صفحات من نضال الشباب الفلسطينى- الذين يتحملون الضرب على أماكن حساسة وألون أخرى من التعذيب والإرهاب، وأنه ممنوع دخول المحامين الى الزنزانات وتشهد الكاتبة كيف وصل عدد المعتقلين الذين رأتهم مابين ٧٠-٨٠ (النصيرات) و (المغازى) وخاصة (جباليا)، وجميعهم تكسير عظام.. وتروى قصة (مصطفى) من (كفرسالم) أحد الذين دفنوا أحياء

وكيف عولج وذهب الى المحكمة، وفى طريقة الى البيت ليسجن مرة أخرى، وتكشف صديقتها المحامية نائلة) عن همومها قائلة:- [.. يوجد عشرون إسما لم أجدهم بعد وبحاجة لأرقام هوياتهم .من الصعب أن نبحث عن معتقل.. يذهب ([الحاكم] نفسه الى سجن (الفارعة) لأنهم لايستطعيون نقل الأعداد الكثيرة الى المحكمة.. فأنقلبت الايه- ويحققون فى اليوم الواحد فى ٢٠٠ قضية- وعادة يأتون بسبعة معتقلين معا..]، وتضرب المحامية (نائلة) مثلا أخر بقرية (بيت فجار): إذ هجم الجيش على البلد، وخربوا الغاز فى البيوت، وأعتقلوا السكان. ووصل عدد المعتقلين ما بين ٧٠-٩٠، وتقول [.. وأتونى بلوائح الإتهام، وفحواها أنهم ضربوا الجنود بالزجاجات الفارغة..] وتشير الى أحد أعمدة قمع الإنتفاضة وهى.. الإعتقالات السياسية والضرب بالهروات، وكسر الأيدى والأرجل، لمنعهم من رمى الحجارة [وبهذه الطريقة يربحون الوقت..]

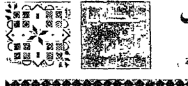
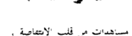
ولاتجد (نائلة) سيارة لنقلها من سجن الى أخر، وكان يجب أن تذهب الى رام الله، وتصحبها الكاتبه.. كان الطريق الى رام الله موحشا.. وتلتقى الكاتبه فى

رام الله بأسرة من أصدقائها.. وترى لأب (ابو جريس)

– وعلى غير العادة– يتحدث– وهى التى عرفته قليل الكلام– فقد ضربه الجنود فى دكانه فأغلق دكانه إحتجاجا ويقول لها: [هذا العيد اقترب، وبناتى صبايا واعيات، بدون ثوب العيد مابيصير جرعة]، وتذهب الكاتبه مع بعض الأصدقاء الى مخيم (الدهيشه)، وقرب المنفذ الوحيد المفتوح تلتقى بمجموعة من النساء وتسألهن الى أين؟ فيجبن بأنهن سيذهبن الى(بيت لحم) لينضممنَ الى مسيرة الشهيد الذى سقط منذ يومين، وفى (بيت لحم) يتجمع شمل المسيرة، وتصطف النساء حاملات الأكاليل ويسرن فى إتجاه بيت الشهيد، ويسير الجميع باتجاه المقبرة، وتوضع الأكاليل على قبره.

وتروى الكاتبه كيف أعتقل مراسل (ن.ب.س) فى غزة وحملوه فى سيارة عسكرية حتى الحدود، ومنعوه من الدخول، وبرغم الحواجز والتفتيش إستطاع بعض الصحفيين التسلل الى القطاع وكانت اول الأخبار التى وصلت أن الجنود راحوا يغتصبون سيارات غزة من أصحابها، ويدخلون بها الى المخيمات لإلتقاط الأطفال، من تطوله عصيهم، وفى (جباليا)، قُبض على اربعمئة شاب فى أيام منع التجول. وتسير الكاتبة فى الطرقات الضيقة لترى أثار التكسير الحديثة فتمر على الأبواب المكسورة.. باب (أم ايمن) وغيرة من الابواب.. وتذهب الى (حى النصر)..وفى أحد بيوت (جباليا) تلتقى بعدد من الشباب الذين أعتقلوا ما بين عشرة أيام وثلاثين يوما،فتحدثوا عن تجربتهم فى المعتقل، وفى الإشتباك مع الجيش.. فيروى (احمد)، و)عصام) الذى لايزيد عمره عن الثالثة عشرة– لكنه يتحدث وكأنه لاعلاقة له بسنين عمره.. فيروى كيف تضامن أهل القرية عند مداهمة العدو الصهيونى لهم.. وكيف تم إعتقالهم، وكيف كانوا يعملون المسابع بلون علم فلسطين.

واخيرا يتكلم عم (عامر) الذى ضربه الصهاينة



بدون ثياب فى الجرد، وجرجروه مسافة كيلومتر فى العراء.. فتظاهر أنه مغمى عليه.

وتتوالى صور النضال وتتعدد، وتتوالى صور العسف والإرهاب الصهيونى وتتعدد. لكن يبدو أن ضمير العالم قد مات!!



الاعمال الشعرية الكاملة لتوفيق صايغ

في عداد الاعمال الكاملة لتوفيق صايغ التي تصدرها تباعا شركة «رياض الريس للكتب والنشر» صدرت المجموعات الشعرية الكاملة للشاعر توفيق صايغ وتضم ثلاث مجموعات سبق نشرها، ومجموعة رابعة هي كل مالم ينشر من شعره في حياته وعثر عليه بين اوراقه واختار الناشر لهذه المجموعة عنوان احدى قصائدها: «صلاة جماعة ثم فرد».

الى هذه المجموعة الاخيرة للشاعر فان اعماله الشعرية الكاملة هي على التوالي: «ثلاثون قصيدة» «القصيدة ك»، «معلقة توفيق صايغ». ويأتي اجتماعها في كتاب واحد، ليعيد توفيق صايغ- كشاعر رائد بين رواد قصيدة النثر- الى متناول القراء العرب، والى المهتمين من النقاد المعنيين بحركة التحديث الشعري العربية.

ولد الشاعر توفيق صايغ في خربا من اعمال حوران في سوريا عام ١٩٢٣، أصدر شعره في بيروت وعمل كأستاذ محاضر للادب العربي في جامعات بريطانيا وأميركا. أصدر مجلة «حوار» منبرا للحداثة الادبية، وآثار ظهورها واستمرارها ضجة كبرى في الحياة الثقافية، وكذلك سبقت احتجابها ضجة مهدلها هجوم شامل عليها وعلى شاعرها من قبل التيارات الثقافية المناوئة له.

قال ميخائيل نعيمة في توفيق صايغ«حسب ثورة الشباب أن يتاح لها قلم كقلمك» وقال مارون عبود في شعره: «لو ضممت الى صوفيتك المتمردة، وفكرتك العنيفة، موسيقى الشعر واهتزازه لكنت الشاعر الاول»، وقال سعيد تقي الدين في ديوانه الاول «ثلاثون قصيدة» لدى صدوره في العام ١٩٥٤: «لقد صرعني هذا الكتاب». وقال فيه بدر شاكر السياب: «لو أن كل الذين كتبوا قصائد نثرية بلغوا مستوى توفيق صايغ لما اعترضنا عليهم ولا على الشعر المنثور في حين رأى يوسف الخال في رائعة توفيق صايغ «القصيدة ك»: «القصيدة ك» وجه فذ من وجوه الحركة الشعرية العربية المعاصرة. جبرا ابراهيم جبرا بدوره يعترف بأنه: «لست اعرف بين الشعراء العرب شاعرا استطاع في هذا المدى المحدود خزن هذه الثروة الهائلة من الصور التي لاتستنفذها قراءة.

أما خليل حاوي فانه فيه: «المجدد الوحيد بين مخضرمين». ويصفها رياض نجيب الريس بقوله: «ماهذه القصائد مآتم حب ضائع، بل حكاية أزلية تنطلق من تجربة الفرد الضيقة الى تجربة الوجود بأكمله. وتعتقد سلمى الخضرا الجيوسي «ان توفيق صايغ سيكون احد مشاهير العشاق في تاريخ شعرنا»

تعيد هذه المجموعة الاعتبار الى توفيق صايغ بعد نكران من الثقافة العربية الحديثة، طال، وبعد اهمال لاثاره، ومنجزاته في الشعر والنقد والترجمة.

العدس الأباظى فى المؤتمر الدولى

بأسرع من لمح البصر، تحولت الفكرة التى دعا اليها الرئيس مبارك فى الخطاب الذى ألقاه فى اجتماعه بالكتاب السوفييت قبل أسابيع، الى مشروع دخل فى حيز التنفيذ..

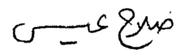
وطبقا لما نقلته وكالة أنباء الشرق الأوسط من موسكو، فمن المنتظر أن يعقد فى القاهرة، خلال شهر اكتوبر القادم، اجتماع تمهيدى يضم ممثلين لاتحاد كتاب آسيا وافريقيا، واتحاد الكتاب السوفييت، وعدد من كبار كتاب ومفكرى العالم، ليضعون أسس تشكيل اللجنة التحضيرية التى تتولى الدعوة الى- وتنظيم - عقد مؤتمر دولى للكتاب والمفكرين،يحتشد فيه ممثلون لكل كتاب العالم ومفكريه، يشكلون عقل المعمورة، ويجتمعون لتباحث أوضاع العالم المعاصر، ويصوغون رأيهم فى الأسس التى ينبغى أن تحكم علاقات الأمم والشعوب فى القرن الواحد والعشرين، هذا هو جوهر الاقتراح الذى كان الرئيس مبارك قد طرحه خلال زيارته الأخيرة الى موسكو..

وليس هناك خلاف على أهمية الفكرة، ولا على الثمار التى تترتب على انعقاد هذا المؤتمر، ولكن المشكلة تكمن فى ان الايقاع السريع للدعوة، قد ينتهى بانعقاد المؤتمر، دون أن يكون للكتاب المصريين والعرب، وجود حقيقى فيه، أو رأى مشترك فى القضايا التى ستطرح عليه، لأن أحداً لم يفكر فى طرح الفكرة عليهم، أو مناقشتهم فيها قبل مناقشة اتحاد الكتاب السوفييت أو غيره من اتحادات كتاب العالم، ربما لأن العدس الاباظى الذى يكتم على أنفاس اتحاد الكتاب المصريين يحول بينه وبين التفكير فى مثل هذه القضايا، وربما لأن الخلافات السورية العراقية، قد قضت على اتحاد الكتاب العرب، وربما لأن التفكير قد أصبح عملة صعبة فى بلادنا.

ولكن الأرجح أن ذلك قد حدث لأننا أصبحنا مهمومين بالعالمية اكثر من اهتمامنا بالقطرية، وبالدولية اكثر من اهتمامنا بالقومية، أكثر من اهتمامنا بقضايانا، لذلك لم يتنبه أحد الى تلك المفارقة، فى صدور الدعوة الى مؤتمر دولى للكتاب والمفكرين، عن دولة، لم يفكر أحد من مسئوليها فى دعوة كتابها ومفكريها لبحث أى موضوع أو عقد أى مؤتمر، منذ تم تقييدهم فى كشف الرذالة والكلام المجعلص فى أيام الله يرحمه أنور السادات!

كل ما أخشاه أن يذهب وفد المفكرين المصريين والعرب الى هذا المؤتمر الدولى، بقيادة الأستاذ ثروت اباظه- رئيس اتحاد الكتاب المصرى- ليرفع علم مصر وهو يهتف:

جوهرى... بيب... بيب!



إقرأ فى عدد أول يوليو من ..

أوراق عمالية

- أسرار القانون الجديد للقطاع العام:
تخفيض العمالة وسن المعاش يبدأ فى الخمسين ..
- الحكومة تبيع مشروعاتها للمستثمرين .. بفلوس الحكومة !
- **بيع الديون للمستثمرين وتحويلهم إلى مساهمين**
- تحقيقات وتقارير إخبارية عن :
الشرق الأوسط للزجاج - الطوب الرملى
المصرية للحراريات - الشوربجى للنسيج
كارثة البصل فى سوهاج .
- **ملف الفساد فى القطاعين العام والخاص**
وعمال المحلة يحذرون من آثار الغلاء
- **منظمة العفو الدولية تكشف**
أساليب العدوان على الحقوق النقابية

١٦ صفحة — ١٥ قرشاً

رئيس مجلس الادارة
لطفى واكد

رئيس التحرير
حسن بدوى

كتاب الأهالي

أول يوليو

الإسلام والعرش

الدين والدولة في السعودية

مؤلف هذا الكتاب فلسطيني الأصل ، يعمل أستاذاً للعلوم السياسية بمركز دراسات العالم النامي بجامعة ماكجيل بكندا .

والكتاب يتناول بالدراسة والتحليل طبيعة السلطة في واحدة من أهم الدول العربية والإسلامية ومن أكثرها تأثيراً في مجريات السياسة العربية الراهنة وهي المملكة العربية السعودية . وذلك من خلال معلومات دقيقة وموثقة حول تركيبة النخبة الحاكمة من الأسرة السعودية ، والعلماء ، وحول التيارات السياسية المعارضة للحكم .. وحول طبيعة الصلة بين الدين والدولة .

ترجمة : سيد زهران

رئيس مجلس الإدارة
لطفي واكد

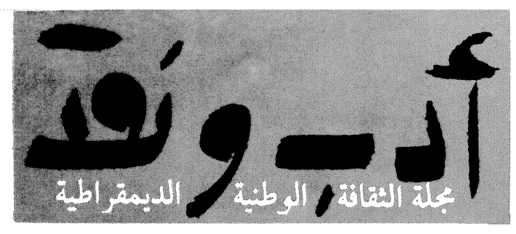
رئيس التحرير
صلاح عيسى

تصميم الغلاف / يوسف شاكر

لوحة الغلاف : من الرسومات التحضيرية لرواية الشمندورة للفنان حسن فؤاد (١٩٢٦ - ١٩٨٥)

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
« إخوان مورفيتل سابقاً »



٦٠ أغسطس ١٩٩٠

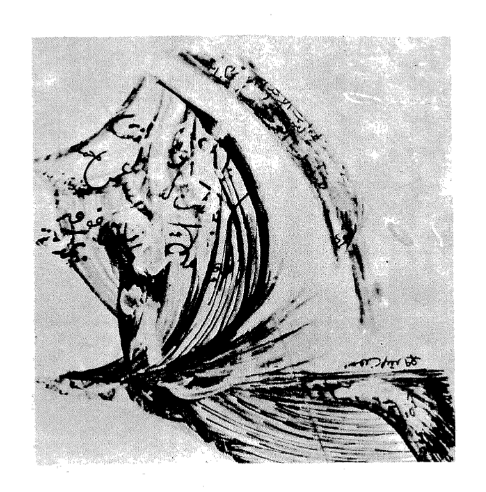
على الراعي :
سبعون عاماً من العطاء

توفيق صالح : لا حياة لي إلا في مصر ◆ بوشكين : قصائد مختارة ◆

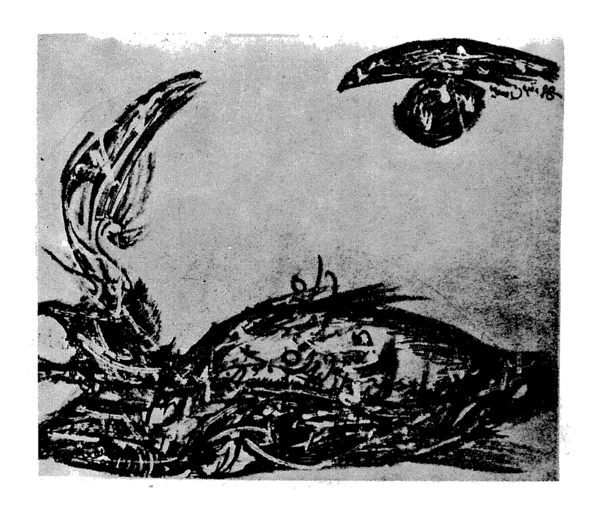
محمد طه حسين

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى



السنة السابعة، أغسطس ١٩٩٠، العدد ٦٠، تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر/ الرسوم الداخلية للفنان عمر جهان والفنانة ميسون صقر



المراسلات: مجلة أدب ونقد/٢٣ ش عبد الخالق ثروت القاهرة/ت ٣٩٣٩١١٤

الاشتراكات: (لمدة عام) ١٢ جنيها/ البلاد العربية ٥٠ دولار/ أوربا وأمريكا ١٠٠ دولار

المقالات التي ترد للمجلة لاترد لاصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

اعمال الصف التنفيذ نعمة محمد علي/ صفاء سعيد (مجلة اليسار)



فى هذا العدد

هوية الشعب ابداع متصل

فريدة النقاش

سوف نجد أنفسنا فى هذا العدد منشغلين بعروبتنا، بهويتنا القومية ومحتواها، بروابطنا الثقافية وآفاقها، بالتاريخين العام والخاص للمنطقة،- ولكل شعب من شعوبها، فرغم كل ما ألم بنا من مصائب وانتكاسات تطرح ضرورة الوحدة القومية- الديمقراطية- التى تتطلع اليها شعوب المنطقة كمخرج من الأزمة ماتزال مثل هذه الأسئلة تنطلق مجددا، وفى كل مرة تكاد أن تبدأ من الصفر وكأن مابيننا من روابط فى الثقافة والتاريخ والجغرافيا، وفى الأهداف هو أقل أو أكثر هشاشة من تلك الروابط التى وحدت الولايات المتحدة الأمريكية حيث التنوع العرقى الهائل وتعدد اللغات والمنابع الثقافية، أو انه أكثر هشاشة من تلك الروابط التى ستنهض عليها أوروبا الموحدة بعد أقل من عامين حيث التنوع وتعدد اللغات أيضا.

واذا ما تأملنا فى المثلين السابقين سوف نجد أن عنصر الثبات المشترك هو التطور الهائل للاقتصاد الرأسمالى، الذى يحتاج الى سوق وطنية شاسعة لابد لها من أنماط حياتية قيمية وإستهلاكية موحدة، بل ان هذه الرأسماليات أخذت منذ عدة قرون ولدى نشوئها تغزو الأسواق الخارجية فى حملة استعمارية اثر الأخرى، إنها لمدينة فى تقدمها وإستقرارها لافحسب لقوتها الذاتية وإنما أيضا لهذا النهب الاستعمارى المنظم لثروات الشعوب.. ومن بينها ثرواتنا، وليس أدل على فداحة هذه المسألة من أن حجم الودائع العربية فى البنوك الأمريكية والأوروبية قد تجاوز خلال هذا العام وحده ماقيمته سبعمائه مليار دولار بينما يتخبط العرب عاجزين عن الوصول للحدود الدنيا من التكامل الاقتصادى والتنسيق السياسى، وتعانى الثقافة بدورها الأمرين من هذه الحالة المهنية.

وليس غريبا أن ينطلق سؤال الهوية القومية وخصائصها، والفروق الجذرية بين سماتها هنا

وهناك من المغرب الذى يتعرض لهجمة فرانكفونية شاملة، وحيث كان الجانب الثقافى يحظى بمرتبة متقدمة فى أولويات الاستعمار الفرنسى عبر القرون، ومايزال هذا الاستعمار الذى خرج من المغرب العربى مدحورا فى شكله العسكرى القديم ليعود فى ثوب من الأخوة الزائفة يرتديه الاستعمار الجديد وهو يقبض على مصائر الشعوب- على إمتداد العالم التابع كله ونحن جزء منه وإن اختلفت الأشكال الثقافية للتبعية هنا وهناك.

يدخل المغرب اذن فى روابط اقتصادية وثقافية من نوع جديد مع فرنسا، وهى علاقة نموذجية بين القوى والضعيف، فبينما تستعين فرنسا بعمقها الأوروبى وبالسوق الأوروبية المشتركة يقف المغرب وحيدا متجرداً من سلاحه القومى وليس بوسعه أن يستند على عمقه العربى أو يجد خطوط دفاع ضد الفرانكفونية فى ثقافته العربية الاسلامية المتجددة.

وعلى هذه الخلفية المعقدة تنشأ المدارس الفكرية التى تلحق المغرب بالتاريخ الفكرى الأوروبى باعتباره الأرقى الذى سينال المغرب فى ظل هيمنته غير المرئية شرف أن يصبح جزءا من الغرب العقلانى وينسلخ من ثم من الشرق الروحانى أى غير العقلانى فى كلمات أكثر دقة، وهكذا نجد هذه الثنائية القديمة فى ثياب جديدة، ثنائية الشرق الغرب التى كانت مرتكزا للنظام الفكرى للإستشراق الاستعمارى: فقالت ومازالت تقول- وان بمصطلحات جديدة -بوجود طبيعة عقلية ديناميكية ثابته للغرب تجعله قابلا لانشاء العلوم وتطويرها، وطبيعة عاطفية ساكنة للشرق تجعله بالكاد قادرا على التلقى دون الابتكار، وإن مثل هذا الانقسام فى مفهوم المركزية الاوربية هو حقيقة معطاه ثابتة مرة واحدة الى الأبد سوف تظل تفعل فعلها فى القطبين الغرب والشرق قدر إلهى يعقد لأحدهما لواء السيادة الأبدية على الآخر فيمارس هذه السيادة إقتصاديا وثقافيا، ماديا وروحيا ويسلم الطرف الأضعف قياده وروحه لهذا السيد الكونى المهيب، ويرضى بموقع الشريك الأصغر فى ظل ندية متوهمة.

وتذكرنا كتب التاريخ فى مصر كيف أن الاستعمار البريطانى أشاع مقولة أن مصر بلد زراعى لايصلح للصناعة أى أنه عاطفى لايقوى على ضرورات العقل والخلق، وكيف تلقف عدد من المثقفين المحافظين الذين لم يجدوا غضاضة فى التعاون مع الإحتلال هذه المقوله وأخذوا يقدمون عليها البراهين وهى ما كانت إلا تنويعة صغيرة على هذا اللحن الرئيسى الذى يقسم العالم جغرافيا وعرقيا والذى تصبح الأمريالية بمقتضاه مبررة وعقلانية، بل ضرورة.

بدون أن تتضح لنا هذه الصورة بكل زواياها وبعمقها التاريخى الذى يتمثل فى العنف الأمبريالى الذى مارسته أوروبا وأمريكا وماتزال ضد الوطن العربى سوف تأتى إجابتنا على أسئلة الهوية القومية مشوهة مبتسرة تجعلنا نتحدث عن «قطيعة» معرفية بين المشرق والمغرب، وعن خصوصية لكل منهما ذات ركائز متنافرة تنافر الغرب والشرق، وهو ما يتضح فى الجهود الفكرية الأخيرة التى يقوم بها المفكر المغربى محمد عابد الجابرى وعدد من زملائه الذين تخلى بعضهم- وهو منهم- عن المنهج المادى الجدلى، أى الواقعى التاريخى فى تفسير وتحليل وتنظير

المسألة الثقافية على صعيد الوطن العربى.

وأخذ بعض النقاد الصحفيين الأقل أهمية يتحدثون عن هيمنة ثقافية مصرية بدلا من الهيمنة الأمبريالية على الوطن كله، ولم يروا فى النفوذ الذى مارسته ومازالت تمارسه الثقافة المصرية خط دفاع عن عروبة المنطقة ضد الفرانكوفونية التى تهجم بضراوة، بل ووضعوا كل الثقافة المصرية فى سلة واحدة، وغابت عنهم كما غابت من قبل تلك النظره الشمولية النافذة التى تقول إن لكل أمة ثقافتين: ثقافة الطبقة المسيطرة وهى الآن تابعة فى كل أرجاء الوطن، وثقافة الكادحين الذين يصارعون على إمتداد هذا الوطن من أجل استقلاله وتحرره.

واذا كان من الصعب على المواطن البسيط رؤية التخوم بين الثقافتين اللتين تتصارعان بدورهما فى كل الميادين فإننا لانستطيع أن نقبل إعتذار هؤلاء المفكرين عن ضلالهم الكامن فى منهجهم الجزئى الضيق النظرة والأحادى الجانب، وهو مايكشفه لنا الدكتور محمود إسماعيل فى دراستنا الرئيسية لهذا العدد عن خرافة القطيعة المعرفية بين المشرق والمغرب.

وتثير هذه الدراسة مجموعة من القضايا الفرعية بجانب القضية الأساسية. فالحديث عن شيخوخة الفكر فى المشرق العربى وإزدهاره أو ما أسماه مراهقته فى المغرب يردنا إلى ما كان قد طرحه المفكر المغربى عبد الله العروى فى «الايدلوجية العربية المعاصرة» قبل ربع قرن عن انتقال الأفكار والحالات الثقافية بعد نضوجها فى المشرق لتبدأ فى المغرب من جديد، وهى عملية إنتقال وتأثير لاتتم من قبيل الهيمنة وإنما ترتبط جدليا بالأساس الاقتصادى الاجتماعى لها أى بمستوى التطور فى كل من المنطقتين ولم تكن إحداهما تستعمر الأخرى.

ومن أسف أن الذين يثيرون كل هذا الغبار لايرون هذه الحقيقة التى تقول بجلاء أن تدفق الانتاج الثقافى المصرى على بلدان المغرب واستجابة شعوبه له خاصة فى ميدان الانتاج السينمائى والتليفزيونى قد ارتبط بمستوى التطور الأكثر تقدما الذى بلغته مصر، وهو ما جعل منها فى مرحلة الكفاح ضد الاستعمار القديم السند الرئيسى لحركة التحرر العربى إبان ايام المد الناصرى، أى أن مثل هذا النفوذ كان ولايزال موضوعيا خالصا رغم العقبات الهائلة التى تقف فى طريق الثقافة التقدمية وتحاصر تدفقها على الشاطئين.

كذلك فإن للإزدهار النسبى فى الحياة الفكرية المغربية رغم الإنتقادات الموجهة لميولها الإستشراقية أساسا فى نمو الهامش المحدود من حريات الفكر والتعبير والتعددية السياسية والحريات النقابية التى تمتع بها المغرب مبكرا..

يؤكد محمود إسماعيل أنه برغم التفضيلات المختلفة هنا وهناك فثمة تواصل وسيولة بين المشرق والمغرب حضاريا وسياسيا، وهو يصل إلى استنتاجه هذا ساعة كشفه مرة أخرى لعجز البنيوية التى هجرها أصحابها فى أوروبا وأمريكا وأخذ المغاربة يحيونها- عجزها عن التركيب

والتفسير والتنظير وان أثبتت براعة كأداه للتفكيك.

ويدعونا البحث ضمنيا لنقد وتجاوز المنهج البنيوى الذى سيطر على دراسات النقد الأدبى فى الوطن العربى وأدى إلى شيوع القراءة للنص من الداخل بمعزل عن الخارج الإجتماعى الذى أفرزه.

إن النص الأدبى يتكون أصلا فى مجال ثقافى هو بدوره جزء من بنية مجتمع، إنه جزىء من بنية هى جزء من بنية أعم، ولأن المنهج البنيوى يعزل الجزئ عن الجزء عن البنية الأعم فهو عاجز عن فهم هذا الجزء نفسه فهما موضوعيا، ناهيك عن إفلاسه فى الطموح الى فهم الجزء وبداهة الى فهم البنية العامة الخاضعة لمتغيرات جدل صراعى فى الأساس.. » وربما كانت عملية العزل الواعية أو غير الواعية تلك هى التى أنتجت ضمن أسباب أخرى نوعا من العزلة وفقدان التواصل بين مبدعين كثيرين والجماهير.

إن قراءة موسوعية للثقافة العربية الإسلامية من كل جوانبها وهى فى حالة جدل دائم مع البنية الاقتصادية الإجتماعية هى وحدها المؤهلة لأن تدلنا على الطريق الصحيح لنتبين هويتنا القومية الواحدة المتنوعة فى آن.

* * *

وإذ نحتفل فى هذا العدد بعيد الميلاد السبعين للمفكر والناقد المسرحى الدكتور على الراعى- أطال الله فى عمره- ويقدم الناقد فاروق عبد القادر عرضا تحليليا لكتابة الموسوعى «المسرح فى الوطن العربى» نجده يصل بنا الى ذات النتيجة التى وصل إليها محمود إسماعيل فى ميدانه، أى حقيقة الهوية العربية القومية الواحدة المتنوعة، وتتضح له عبر الدراسة «ملامح شعب له تكوينه التاريخى العام والمشترك، تتمايز داخله تكوينات خاصة ترتبط به وتستقل عنه»..

ويضيف على الراعى فى مقدمته:
«من يقرأ هذا الكتاب سيجد نفسه دائما بين أهله أينما إنتقل المؤشر من الخليج الى المحيط، الهموم ذاتها، الألام بعينها، الأمال ودواعى الإستبشار هى هى فى كل قطر عربى، وسيجد أيضا أن شعوب الوطن العربى تمد أيديها عبر الحدود المصطنعة..»
إن هذه الشعوب التى تنتج هويتها فى حالة من الصراع اليومى ضد كل مايعوق تفتحها تدرك رغم الحدود والقبضة الأمبريالية وركائزها المحلية أنها ستتجه إلى المستقبل حين تنجز تحررها..
وحين يقول المخرج الكبيرتوفيق صالح فى حواره بهذا العدد إن «الهوية العربية اليوم أصبحت موضع شك وغموض، ومثار وجهات نظر مختلفة، وكيف تريد للسينما أن تعبر عن هوية يوجد إختلاف عليها، فلا توجد دولتان عربيتان لهما نفس المفهوم للهوية العربية،»- حين يقول ذلك فاننا لانستطيع إلا أن نفهمه فى ضوء حالة التبعية الشاملة التى أنتجت كل هذا التأخر فى الوطن العربى حيث تراجع المد التحررى وتدهور مستوى المعيشة، وواجهالنضال من أجل حريات

التعبير واقعا ماديا تزداد حالته سوءا بعد أن سيطر الأجانب أو كادوا على مقدراتنا وأصبحوا يخططون لنا سياساتنا عبر المؤسسات الدولية مثل صندوق النقد الدولي والبنك الدولي التي هي أدوات للأمبريالية.

وفي مصر «كانت حالة الأستديوهات والمعامل في الخمسينات أفضل بكثير من حالتها الآن. لقد أصبحت في حالة عجز وإنهيار فلم تواكب التطورات»...

هذا بينما إزدادت قبضة الرقابة عنفا «فيوميات نائب في الأرياف ممنوع رقابيا من العرض في التليفزيون برغم الديمقراطية التي يتحدثون عنها الآن..»

ويعرض التقرير الذي أصدرته المنظمة المصرية لحقوق الانسان عن حرية النشر والتعبير في مصر -والذي سننشر عرضا له في عددنا القادم- لقوانين وممارسات الرقابة التي تحاصر الإبداع الأدبي والفني على أكثر من مستوى حيث يراقب الفيلم السينمائي وحده،أربع مرات قبل أن يصرح بعرضه في التليفزيون، ويواجه الفيلم السياسي على نحو خاص رقابة محكمة تجعل إنتاجه أصلا مستحيلا لا في مصر وحدها وإنما في كل أرجاء الوطن العربي الذي يحتاج كما يقول توفيق صالح « لا في السينما فقط وإنما في كل فنوننا نحن في حاجة الى نظرة سياسية متعمقه لما يشل قدرة الانسان المصري على التحرر وتغيير واقعه..»

وسوف تدلنا مثل هذه النظره المتعمقة على فداحة ما ألحقته التبعية من تشوهات.

إذن فان قدرة الشعوب على إجلاء الهوية القومية التي تجسد فيها فضائلها وإبداعها مشلولة ماديا وروحيا «فاليوم أصبحت القوى المضادة للتقدم هي المسيطرة..وتقف بقوة ضد كل من يخالفها، السلطة في الستينات كانت تدعو للتطور وتبث الأمل في المستقبل، لكن السلطة اليوم ليس عندها مشروع للمستقبل، وبالتالي فهي تحجر على كل شيء في الحاضر خوفا من المستقبل..» كما يقول توفيق صالح الذي دفعت به كل هذه الظروف الى التوقف عن العمل..

يستحيل أن تؤدي هيمنة التجار والمضاربين والطفيليين ووكلاء رأس المال الأجنبي إلى إزدهار مشروع للمستقبل أو مشروع للنهضة كما هي النغمة السائدة الآن في الإعلام الحكومي الذي يدعونا كبار «رجالاته» إلى الغناء ويسألوننا لماذا لانبتهج بكل هذا الإنجاز الذي صنعه المقاولون إو يتغنون بالهوية القومية غناء كاذبا وزائفا.

وليست هيمنة التجار على حياتنا بنت اليوم وإنما كانت كامنه تتحين الفرصه وتعد العدة في كل الميادين حين كانت الثورة المضادة تتهيأ للانقضاض يقول الدكتور علي الراعي:

«تعثر المسرح المصري منذ أواسط الستينات بسبب تحالف تجار المسرح وأعداء الفكر التقدمي ووقوف الدولة [التقدمية حينئذ] موقف المتشكك بعد أن ظهرت مسرحيات تتخذ موقف النقد من بعض أعمالها وبالتالي وقوف أجهزتها ضد هذا المسرح..»

فهل يعود التاريخ إلى الخلف وتظل البدايات حقا معلقة بالبدايات كما يقول الشاعر بدر توفيق بلوعة وهو يسألنا:

هل رأيتم موتا كهذا الموت

أو حياة كهذي الحياة؟

كلا إنما يدور الصراع فى كل الساحات محتدما بين قوى الثورة وقوى الثورة المضادة المهيمنة ليكشف لنا التاريخ عن قانونه الصارم الذى يفعل فعله متجها إلى الأمام عبر التواءات ودروب معقدة تتبدى أحيانا للرؤية المتعجلة فاقدة الصبر والنظرة الجزئية التى ترى لحظة الانتكاس فى ثباتها كأنها رجوع ويطمس الحلم الكاذب الذى يصنعه التجار أمارات الحلم الحقيقى الذى ينشده الكادحون ويكافحون من أجله، ومن قلب هؤلاء يخرج المبدعون الذين يكدحون بدورهم للتعرف الحقيقى على الشعب، فلا يسقطون فى تأليهه أو الإشفاق عليه.

إن تشوه الصراع وقسوته يجعل الشخصيات الشعبية الدالة فى قصة «محسن يونس» تنخرط فى العراك الضارى بينما يتربع المالك الكبير على عرشه محاطا بالرموز الاستهلاكية الفجة الغربية على حياة الشعب المتجهمة الكئيبة..بينما يرد سعيد الكفراوى الأسطورة المغلفة بالطقوس الدينية الى أصل دنيوى بسيط صنعه الشعب نفسه لدى تعلقع بالصالحين المحسنين حيث بقى كل شيىء كأنما على حاله منذ مئات السنين، وإذ يعمل جدل الحياة فى الموت والموت فى الحياة كقانون ثابت يجيد سعيد الكفراوى نسج لحظاته فى تفصيلات دالة

ويفتح على مهل ثغرات صغيرة فى جدران السكون فيخرج الطفل من أول المعارف إلى نهايات الظنون إلى معارف أخرى بلانهاية تبدأ بالشك على «الطريق الذى يفضى الى هناك حيث هبت رائحة من الماضى، والشمس ماتزال فى صحوه الضحى.. »..

إنها شمس المعرفة الحقة تلك التى يغنى لها: بوشكين تحيا الشمس ويسقط الظلام.

إنها اذن عودة الى الشعب وهو يضع هويته فى الكدح والابداع. ومرة أخرى يحذرنا الناقد فاروق عبد القادر من «أن شيئا لن يتطور ويكون له معنى إذا كان الرجوع الى الشعب شكليا..» ومثل هذا الرجوع الشكلى هو لعبة التجار والمقاولين وبعض المبدعين الذين يسقطون فى حبائلهم فيتحول الشعب إلى دمية، أما الإبداع الحقيقى والذى يحفر لنفسه قنوات صغيرة هنا وهناك فانما يسعى لعودة حقيقية تنهض على أساس من المعرفة والجمال، المعرفة العلمية غير المزورة التى تجلى حقيقته، والجمال الممسوس بروح الشعب الفياضة بأحلامه وآماله، بآلامه وأحزانه، ومن تضافرهما يؤسس الابداع الجديد فى كل الميادين لنفسه ركائز، ويحظى تدريجيا بمكانة جديرة به فى حياتنا رغم القبح والصعاب، لتبرز هوية الشعب لاهوية الغاصبين والتابعين.. وتقول لنا تجلياتها فى كل أرجاء الوطن العربى ان التنوع يؤكد الوحدة وأن الإنقطاع ففتعل وزائف .. وإن طريق المستقبل سوف ينفتح أمامنا، فذلك هو درس الانتفاضة الشعبية الباسلة فى فلسطين. كما هو درس الحركة الشعبية والديمقراطية على إمتداد الوطن العربى، التى تتلقى ضربات ليست أقل عنفا من ضربات العدو الصهيونى فتغفو وتصحو، تتراجع وتتقدم ،إلى أن يأتى اليوم المفعم بالأفراح الذى وعدنا به بوشكين قبل قرن ونصف قائلا

سيأتى الفرح

ثق.. سيأتى.

وحينئذ، وعلى حطام الاستبداد سيكتبون أسماءنا ونتواصل بحرية.

خرافة القطيعة المعرفية بين المشرق والمغرب

د. محمود أسماعيل

من خلال متابعات استمرت نحو أعوام عشرة للحركة الثقافية فى بلاد المغارب، أستطيع الجزم ببواكير نهضة تشمل كافة جوانب المعرفة فى العلوم الانسانية والآداب والفنون. مهد لها وساعد عليها ذلك المناخ الفكرى الحر الذى تتنفسه وتتنافس فى إطاره كافة الاتجاهات والتيارات بصورة لانجد لها نظيرا فى معظم أقطار الشرق العربى.

. وتعليل ارهاصات تلك النهضة الفكرية كامن بالاساس فى دأب «الانتليجنسيا» المغربية لتحقيق الهوية الفكرية والانعتاق من اسار التبعية التى كرستها سياسات «الفرنسة» إبان الحقبة الاستعمارية. ولعل هذا يفسر حرص المغاربة على متابعة النتاج الفكرى المشرقى بصورة تبز بكثير اهتمام المشارقة بالثقافة المغربية التى لايعلمون عنها الا النذر اليسير. ناهيك عن فتح أبواب المغرب للأكاديميين والمثقفين العرب وتوجيه البعوث العلمية الى جامعات المشرق حرصا على اعادة الاتصال الفكرى بعد القطيعة التى فرضها الاستعمار الغربى.

على أن تأكيد الهوية العربية الاسلامية كهدف أولى للمفكرين المغاربة لم يحل دون انفتاحهم على الفكر العالمى متابعة وتمثلا ونقدا. وهذا يفسر وقوفهم أولا بأول على النتاج الثقافى الغربى والشرقى بصورة افتقر اليها اخوانهم فى المشرق العربى. وفى ذلك يصدق قول أحد المفكرين(١) العرب المعاصرين بأن الهوة بين المشارقة وبين متابعة الفكر العالمى تصل الى مايقرب من خمسين عاما!!

ولعل رصد الواقع الثقافى العربى المعاصر يكشف عن جيل جديد من المفكرين والمبدعين المغاربة الذين يزحفون فى ثقه نحو تسنم موقع الريادة فى الفكر العربى المعاصر وبالتالى فى الظهور المشرف على ساحة الفكر العالمى. وبنفس القدر يكشف عن حالة من الخمول والتقوقع والنكوص تردى اليها اخوانهم فى المشرق، بحيث اقتصر نتاجهم على «التوليف» المبتسر والتقليد والاقتباس بله السرقات الأدبية التى شاعت من أوساط الاكاديميين على نحو خاص.!!

لذلك لم أكن مبالغا حين قطعت بأن «مستقبل الفكر العربي يصنع آنيا في المغرب(٢) تأسيسا على أن في الوقت الذي آل مصير النخبة المفكرة في المشرق الى طور الشيخوخة، نجد إخوانهم المغاربة يعاركون «مرحلة المراهقة». واذا كانت الشيخوخة تؤدي الى الموت فان المراهقة توصل الى «الرجولة».

وأعتقد أن هذا الحكم اتسم بالدقة والموضوعية، رغم ماقد يثيره لأول وهلة من اعتراض. ولسوف تبدو وجاهته من خلال معالجة موضوع هذه الدراسة الذي يعطي الفرصة لمزيد من الكشف عن طبيعة «المراهقة الفكرية» ومايلازمها من سلبيات. ولعل من أهم هذه السلبيات التي سوف يتم تجاوزها حتما- اتسام النخبة المثقفة المغربية بالتسرع في الاحكام القطعية قبل ان تكتمل لديهم مسوغات الحكم. كذا الطموح «المغامر» نحو التنظير قبل انجاز مرحلة التحقيق. وأيضا آفة الانبهار بالجديد الى حد تغيير المواقف الفكرية دون امعان في استقصاء ماهيته. هذا فضلا عن آفة المبالغة في تقدير الذات الى حد الوقوع في أوهام «النرجسية». لكن هذه السلبيات لاتقاس بايجابيات «المراهقة» التي نوهنا ببعضها ونضيف في هذا الصدد مايجري من تنافس أفراد تلك النخبة في الاضطلاع «بمشروعات فكرية» طموحة بدأت ارهاصاتها تثير الكثير من الغبار والحوار في الجو العربي الراكد. ونشير ونشيد في هذا الصدد بدراسات عبد الله العروي والحبيب الجنحاني ومحمد عابد الجابري في مجال الدراسات التراثية.

ويعنينا في هذا المقام «مشروع» الجابري الذي برغم جدته واقتداره لا يخلو من آفات مرحلة «المراهقة» التي يعيشها هو ورفاقه. ان مشروع الاستاذ الجابري يحمل من هذه الآفات ثلاثا على الاقل، أولها الاستباق الى تنظير الفكر الاسلامي عموما دون المام كاف بالواقع التاريخي الذي افرز هذا الفكر وهو أمر يرجع الى تبنيه مناهج وآليات عاجزة أصلا عن التركيب والتفسير والتنظير.

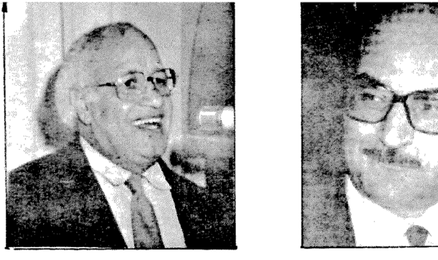
وثانيها، الانطلاق من غاية «رد اعتبار الذات» في محاولة تأكيد الهوية المغربية والانعتاق من «مركزية» الرؤية المشرقية السباقة الى دراسة التراث العربي الاسلامي في المشرق والمغرب على السواء(٣). وما أسفر عنه ذلك من السقوط في منزلق «تصحيح الخطأ بالخطأ إن صح التعبير. كما أسلمه- دون وعي- لأخطبوط «المركزية» الاستعمارية التي حاول أصلا الانعتاق منها(٤).

وثالثها، آفة تغيير المواقف الفكرية، اذ وجدناه يستهل اسهاماته العلمية مسلحاً بالرؤية المادية والمنهج الجدلي التاريخي لينقلب «بنيويا» أكثر من البنيويين ويحول البنيوية- بقدرة قادر- من كونها مجرد آداة بحث الى نظرية في التأويل والتفسير. هذا في وقت أشهرت فيه البنيوية إفلاسها في أوربا وأمريكا!!

ولسوف نكشف عن مزيد من آفات «المراهقة» في ثنايا دراستنا عن مقولة «القطيعة الابستمولوجيةRuptureEpestimologiqu التي وظفها الاستاذ الجابري في تفسير العلاقة بين المشرق والمغرب في العصر الوسيط. ونظرا لشيوع هذه المقولة في الاوساط الفكرية المغربية



عابد الجابرى



محمود العالم

أولا والمشرقية ثانيا ، من المفيد أن نعرض فى ايجاز- لتاريخ ظهورها وأسباب انتشارها .
سبق القول بأن المغاربة شغفوا بمواكبة الاتجاهات والنظريات والمناهج المستحدثة التى يبدعها الغرب ويبتدعها ، ومنهم من يشتغل بالتدريس فى الجامعات الفرنسية كمحمد أركون وجمال الدين بن الشيخ وعبد الكبير الخطيبى. كما أن ثلة من الاكاديميين بالجامعات المغربية تتلمذوا فى الجامعات الفرنسية وانجزوا أطروحاتهم تحت اشراف أساتذة فرنسيين وفق مناهج غربية، من أشهرهم عبد الله العروى ومحمد عابد الجابرى. لكن الأخيرين تمردا على هذه المناهج ثم عادا اليها نتيجة أسباب سوف نشير اليها فيما بعد ثم تتلمذ جيل كامل على ايديهما مباشرة وعلى نفس المنحى.
وقد بهر الاستاذ الجابرى وتلامذته - على نحو خاص- بالمنهج البنيوى الذى جرى تطبيقه فى دراسات أدبية ونقدية وأنثروبولوجية. وبالمثل بدأت بواكير اتجاه حاول تطبيق البنيوية فى مجال التراث الفكرى والفلسفى على وجه الخصوص.
وبدأ صوت أصحاب هذا الاتجاه يعلو فى الاوساط العلمية منذ السبعينات وأذكر فى هذا الصدد مؤتمرين عقدا بالمغرب عن ابن رشد وابن خلدون أمهما لفيف من المتخصصين المشارقة والمغاربة على السواء. أذكر أن اصطلاح «القطيعة الابستمولوجية» كان من أهم محاور النقاش والخلاف بين المشارقة والمغاربة ليس فقط على المستوى النظرى من خلال مناقشة جدوى البنيوية كمنهج لدراسة التراث العربى الاسلامى، بل أيضا كحكم أصدره البنيويون المغاربة- وخاصة الاستاذ الجابرى وتلميذه محمد وقيدى(٥)- على العلاقة بين فلاسفة المغرب وبين فلاسفة المشرق. ومنذ ذلك الحين توظف تلك المقولة فى سيل من الدراسات والبحوث التى نشرت فى المجلات العلمية والصحف السيارة. وأخذت المقولة تسرى سراعا فى أوساط الطلاب الجامعيين وخاصة طلاب الدراسات العليا فى الفلسفة الاسلامية والتاريخ الاسلامى ثم انتقلت الى سائر المؤتمرات العلمية فى العلوم الانسانية فى المشرق والمغرب على السواء.

كما كان اعتمادها رؤية محورية فى كتابى الاستاذ الجابرى **«نحن والتراث»** و**«تكوين العقل العربى»** إيذانا بجدل كبير بين المهتمين بدراسة التراث الاسلامى وعلماء الاجتماع، ناهيك عن اللغويين والنحاه ودارسى الأدب. وبرغم الانتقادات التى وجهت الى «البنيوية» كمنهج فى المشرق والمغرب الا أن حسم مقولة «القطيعة الابستمولوجية» بين المشرق والمغرب لم تتم وذلك لوقوف غالبية المؤرخين موقف المتفرج من الحوار، هذا على الرغم من ادعاء أصحاب المقولة بأنها

تنسحب على التاريخ أيضا(٦).

ولعل ذلك من الأسباب التى دفعت الباحث لكتابة هذه الدراسة. ولعل من المفيد قبل ولوج الموضوع أن نوضح منطلقات الاستاذ الجابرى النظرية ولو فى عجالة. ونختلف فى هذا الصدد مع بعض نقاده الذين ذهبوا الى أنها منطلقات «بنيوية وتاريخية وايديولوجية (٧)اذ لا تستقيم البنيوية- التى هى اديولوجية أيضا «رغم ادعاء دعاتها اتسامها بالحيدة والموضوعية المطلقة- مع التاريخانية- ولسنا هنابصدد نقد البنيوية- فقد نقدناها فى دراسات سابقة(٨)- بقدر تبيان تناقضها مع التاريخانية. وفى هذا الصدد نرى أن مذهب البنيوية- رغم اعتراضنا على وصفهابالمذهب- ابتداء «بشتراوس» ومرورا «بباشلار» و«بياجيه» و«فوكو» لايقيم وزنا للتاريخ فى تحليلاته. ومهما جرت من محاولات «تلقيحها» بالنقدية التاريخية كما هو الحال عند «باشلار» أو بعلم النفس الارتقائى كماهو الأمر بالنسبة «لبياجيه»، الا أنها أسفرت عن عجز كامل فى مجال التطبيق فضلا عن تناقض هذه «اللقاحات» مع البناء النظرى للبنيوية أصلا. بل إن محاولات «استنقاذها» تلك دليل على افلاسها اذ ثبت اختلاف وتناقض مقولات جها بذتها باختلاف أشخاصهم بحيث أصبح من التعسف الحكم بوجود «مذهب بنيوى» ينطوى على قواعد عامة متفق عليها بين البنيوين، اللهم الا الاتفاق على كونه «أداة» من «أدوات البحث» تفيد فى قراءة النصوص وتفكيكها،واذا سلمنا بذلك فاننا نرفض اعتبارها مذهبا فى التركيب والتفسير والتنظير: هذا باعتراف «رايت مايلز» أحد جهابذتها.

وحتى فى مجال النقد الادبى لم يخل اعتماد البنوية منهجا من اعتراض. فبرغم شهرة العالم السويسرى «فردينندى سوسير» فى ميدان توظيف البنوية فى دراسة اللغة والادب الا ان نتائج هذا التوظيف تقتصر على مجرد رصد الشكل والظاهر. ذلك أن النص الأدبى يتكون أصلا فى «مجال» ثقافى هو بدوره جزء من «بنية» مجتمع،إنه «جزئ» من بنية هى جزء من بنية أعم. ولان المنهج البنيوى «يعزل» الجزئ عن الجزء عن البنية الاعم، فهو عاجز عن فهم هذا الجزئ نفسه فهما موضوعيا ، ناهيك عن افلاسه فى الطموح الى فهم الجزء وبداهة فى فهم البنية العامة الخاضعة لمتغيرات جدل صراعى فى الاساس(٩)

أما قضية **«القطيعة الابستمولوجية»** باعتبارها مقولة بنيوية فان القائل بها «جاستون باشلار» الذى اعتمدها كقاعدة فى دراسة «تاريخ العلم»، حيث يرى أن تطور العلوم يخضع لثورات ونقلات تجب كل مرحلة متقدمة مايسبقها من مراحل . وقد تصدق هذه القاعدة لوفهمت على أساس أن مرحلة الارتقاء تتضمن ايجابيات المراحل السابقة بحيث تغنى عنها لكن هذا الارتقاء ماكان ليتم لولا أنه حلقة فى سلسلة متصلة. أن تطورا معرفيا لايهبط به الوحى بقدر ماهو نتاج جدل دائم ومستمر بين ركائز المراحل السابقة وفرضيات الجديد المنشود. وفى ذلك تصدق مقولة أحد الدارسين(١٠) **بأن «المسار الذى تسكن المعارف العلمية فى نشأتها**

وتطورها مسار متصل ومستمر لايعرف التقطع أو الانفصال». وغنى عن القول ان «باشلار» ومدرسته- من أمثال «جورج كانجيم» «وميشيل فوكو»وتلامذتهم من أمثال «ميشيل فيشان» و«ميشيل بوشو» «وفرنسوا رينيو» أخذت تترنح أمام النقد اللاذع الذى وجهه «إميل مايرسون» ومدرسته التى استطاعت بالبراهين والتاريخ أن تثبت أن «العلم جزء من تاريخ الانسانية العام وأن تاريخ الانسانية سلسلة من الاحداث المستمرة والمتولدة بعضها عن الآخر. وكذلك الحال مع تاريخ العلم»(١١)

وبالمثل أثبت المفكر الفرنسى «لابلاس» أن« الاستمرارية- لا القطعية- يؤكدها التطور التدريجى للمنهج العلمى وانتشاره الواسع بين مختلف العلماء فى شتى العصور. وان استيعاب الافكار المنهجية يتم تدريجيا وبواسطة عدد لاحصر له من العلماء المتخصصين وبالذات فى جوانب علم الفيزياء»(١٢)وفى ذات الوقت الذى اشهرت فيه البنيوية افلاسها امام البناء الشامخ «للعلم الماركسى» يسطو الاستاذ الجابرى على إحدى مقولاتها ويجردها من موضعها ليعتسفها منهجا ورؤية لدراسة التراث الفكرى العربى الاسلامى بل انه انساق يعتسفها فى تفسير التاريخ العربى الاسلامى الوسيط الامر الذى يشكك أصلا فى فهمة للبنيوية ومدى جدواها فى مجال البحث التطبيقى.

ان اخطاء المنطلقات المنهجية والرؤية النظرية لن يسفر فى نهاية المطاف الا عن أحكام معتسفة وتخريجات خاطئة.

ومن المفيد أن نثبت أولا نصوص الاستاذ الجابرى حول القطعية الابستمولوجية بين ما أسماه المدرسة الفلسفية المغربية والمدرسة الفلسفية المشرقية. ولعل من المفيد أيضا ان ننوه بأن هذه النصوص متناثرة فى ثنايا مؤلفاته، فلم يطرح القضية طرحا نظريا كفيلا بتبرير اعتمادها فى رؤيته للتراث العربى، ولم يدافع عنها منهجيا رغم طول التشدق بالمنهجية ولعل ذلك يفسر عجزا فى الدفاع عن البنيوية أصلا بعد أن عاين سيول الانتقادات التى وجهت اليها كمنهج ناهيك كنظرية، بل ونظرية بديلة للنظرية المادية الجدلية التاريخية.

يقول الاستاذ الجابرى(١٣) بصدد حديثه وكشفه عن المدرسة الفلسفية فى المغرب والأندلس بأنه «يطمح الى رسم معالم رؤية جديدة للفكر النظرى الاسلامى انطلاقا من قراءة جديدة» ويرى أن تطبيق هذا المنهج والرؤية جعلنا ننظر الى المدرسة الفلسفية التى عرفها الغرب الاسلامى على عهد الموحدين كمدرسة مستقلة تماما عن المدرسة- او المدارس- الفلسفية فى المشرق. فلقد كان لكل واحدة منهما منهجها الخاص ومفاهيمها الخاصة واشكالياتها الخاصة كذلك. لقد كانت المدرسة الفلسفية فى المشرق مدرسة الفارابى وابن سينا بكيفية أخص تستوحى آراء الفلسفة الدينية التى سادت فى بعض المدارس السريانية القديمة خاصة مدرسة حران المتأثرة الى حد بعيد بالافلاطونية المحدثة. أما المدرسة الفلسفية فى المغرب مدرسة ابن رشد خاصة فقد كانت

متأثرة الى حد كبير بالحركة الاصلاحية بل بالثورة الثقافية التى قادها ابن تومرت والتى اتخذت شعارها ترك التقليد والعودة الى الاصول. ومن هنا انصرفت المدرسة الفلسفية فى المغرب الى البحث عن الاصالة من خلال قراءة جديدة للاصول ولفلسفة أرسطو بالذات.

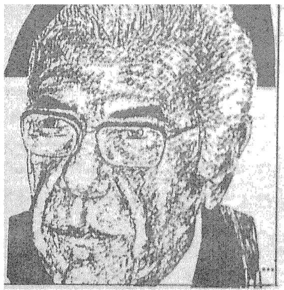
إن الاتصال الظاهرى بين المدرستين بوصفهما ينتميان الى ما اصطلح على تسميته بالفلسفة الاسلامية لاينبغى أن يخفى عنا انفصالا أعمق بينهما...

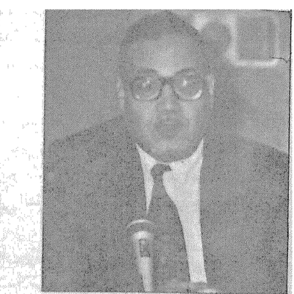
... نحن نعتقد أنه كان هناك روحان ونظامان فكريان فى تراثنا الثقافى: الروح السينوية والروح الرشدية، وبكيفية أعم الفكر النظرى فى المشرق والفكر النظرى فى المغرب، وانه داخل الاتصال الظاهرى بينهما كان هناك انفصال نرفعه الى درجة القطعية الابستمولوجية بين الاثنين قطعية تمس فى آن واحد المنهج والمفاهيم والاشكالية»

وعن خصائص كل من المدرستين يقول الاستاذ الجابرى (١٤) لقد كان المشروع الفلسفى لدى ابن سينا يرمى الى دمج الفكر الفلسفى اليونانى فى بنية الفكر الدينى الاسلامى بالاستعانة بما تبقى من بنية فكرية ثالثة هى الفكر الدينى الفلسفى الذى ساد مدرسة حران.
أما بالنسبة لابن رشد فالامر يختلف.ان مشروعه الفلسفى يقوم أساسا على الفصل بين الفلسفة والدين حتى يتأثر الحفاظ لكل منهما على هويته الخاصة ويصبح فى الامكان رسم حدودهما وتعيين مجال كل منهما من جهة والبرهنة من جهة اخرى على انهما معا يهدفان الى نفس الهدف.

وعن توظيفة مفهوم «القطيعة» فى منهجه ومنظوره يقول:(١٥)« **ان مصطلح القطيعة مجرد وسيلة تمكننا فيما نعتقد من فهم أشمل وتواصل أعمق مع الدينامية الداخلية لفكر أجدادنا**».

ولم يقتصر الاستاذ الجابرى على القول بقطيعة أبستمولوجية فى مجال الفكر الفلسفى بل سحب المفهوم على سائر الاجناس المعرفية الاخرى. يقول فى هذا الصدد« **لم يكن المغرب والاندلس يعانيان فى تلك الفترة من تلك الكثرة الكاثرة التى عانى منها المجتمع الاسلامى فى المشرق على عهد العباسيين فلا تعدد فى الجنسيات وانما بربر وعرب جمع بينهما الاسلام من خلال مذهب واحد فى الفقة والعقيدة. ولا تعدد فى الثقافات فلقد اندثرت مع المرابطين بقايا المعتقدات السابقة على الاسلام أو الوافدة معه. اما مشكلة الخلافة فلقد كانت غير ذات موضوع.لقد انفصل المغرب والاندلس عن الخلافة الاسلامية مع قيام الدولة العباسية نفسها وبقى بعيدا عن تأثير** الصراعات السياسية والمذهبية فى المشرق . واذا كان يستفاد ضمنا من النص السابق أن القطيعة بين المشرق والمغرب لم تكن معرفية فحسب بل سياسية ايضا فان النص التالى يفصح عن ذلك حيث يقول الاستاذ الجابرى:(١٧) «**ولقد جرت العادة على التمييز فى العالم**





الاسلامى بين المشرق والمغرب، وهذا التميز الذى يعود الى الفتوحات الاسلامية الاولى يعكس واقعا تاريخيا وثقافيا وسياسيا أكثر مما يعكس واقعا جغرافيا محضا»

وحين يستنتج الاستاذ الجابرى استقلال وخصوصية تاريخ المغرب والاندلس يبرز أهمية العامل السياسى فى القطيعة الابستمولوجية بين المشرق والمغرب يقول:(١٨) «ان الحركة الموحدية قد تحولت بتأثير عوامل سياسية الى ثورة ثقافية... تعنى الكف عن تقليد المشارقة والعمل على تشييد ثقافة أصلية ومستقلة»

وبرغم ابرازه لخصوصية عصر الموحدين والانطلاق من هذه الخصوصية الى تبرير فكرة القطيعة يعترف بان «تاريخ الموحدين مازال فى حاجة الى بحث علمى شامل»(١٩)

وبرغم غموض هذا العصر- كما يزعم- ينطلق منه لتأكيد فكرته عن القطيعة دون أن يفطن الى ان ثورة ابن تومرت الثقافية كما يذهب قد ارتد عنها الموحدون ومع ذلك يعتبر العصر وحدة تاريخية شامله، يقول «ان فلاسفة المغرب الذين تتكون منهم المدرسة الفلسفية فى المغرب والاندلس قد عاشوا جميعا الثورة الثقافية التى دشنها ابن تومرت والتى أتمها او على الاقل تحرك فى اطارها خلفاؤه من بعده»

ان جهل الاستاذ الجابرى بعصر الموحدين يقابلة جهل آخر بالمنهج الكفيل باجلائه ومع ذلك لايتورع عن وصم هذا المنهج الصحيح بالتبسيط والتعميم. يقول فى هذا الصدد:« ان هذه المناهج أبعد ماتكون عن حقيقة الأمور، انه الاتجاه التقليدى التبسيطى الذى يطغى عليه التعميم النح».(٢١)

وفى كتابة الاخير يستمر الاستاذ الجابرى فى تأكيد رؤيته السابقة عن «القطعية»

و«الخصوصية»مع مزيد من التنظير المتناقض مع المقولتين أصلا. يقول بصدد الخصوصية (٢٣) فى أسلوب تنظيرى معقد«انه سواء اعتبرنا الثقافة تضم مختلف الانتاج المادى والروحى ومختلف أنماط السلوك الاجتماعى والاخلاقى، أو حصرناها فى الانتاج النظرى وحده. فهناك فى جميع الاحوال معطيات تشكل او تعبر عن الخصوصية الثقافية لهذا الشعب اوذاك، لهذه الأمة او تلك.. وهذه الخصوصية تزداد أهميتها فيما نحن بصدده اذا نظرنا اليها بوصفها نتاجا تاريخيا يحمل عبر الزمن تصورات وآراء ومعتقدات وأيضا طرائق فى التفكير وأساليب الاستدلال قد لاتخلو هذه الاخرى من الخصوصية بل اننا لانبالغ اذا قلنا ان الجزء الأكبر من خصوصية الثقافة- اذا جاز تجزئة الخصوصية الى أجزاء- انما يرجع الى التاريخ الخاص بهذه الثقافة».

ومن الغريب أن يعتمد الاستاذ الجابرى «التاريخانية» لدعم منظوره البنيوى اللاتاريخى أصلا ونصوصه التالية توضح فهمه الخاطئ للتاريخ الاسلامى تأسيسا على محاولة فهم التاريخ العيانى بمفهوم الزمان الفلسفى.

يرى الاستاذ الجابرى أن الزمان السياسى والزمان الثقافى فى المغرب يختلفان عن مثيليهما فى المشرق فالزمان السياسى فى الشرق يراه انطلاقا من استمرارية فكرة الخلافة الاسلامية وبالذات العباسية حتى بعد سقوطها فى بغداد سنة ٦٥٦ !! يقول(٢٤) «الزمان السياسى والاديولوجى الواحد فى الشرق يستمر الى مابعد سقوط الخلافة العباسية الى عصور المماليك» لكنه يرى خلافا بين الزمان السياسى الاديولوجى فى الشرق وبين الزمان الثقافى فى الشرق اذ يقول(٢٥) «ان الزمان الثقافى فى الشرق واحد يشمل مابعد عصر التدوين وماقبله».

ويؤسس على ذلك اختلاف الزمانين السياسى الاديولوجى والثقافى فى المغرب عنهما فى المشرق، يقول(٢٦)« اما فى المغرب والاندلس فثمة زمن سياسى آخر مستقل عن الزمان السياسى العباسى فى المشرق» هذا فى الوقت الذى يجعل فيه الزمانين السياسى والثقافى فى المغرب متحدين ومتميزين انطلاقا مع مقولة القطيعة التاريخية والمعرفية بين المشرق والمغرب!!

هذا عن خصوصية تاريخ المغرب، أما عن مفهوم «القطيعة» فقد أضاف اليه جديدا عما سبق ذكره فى كتابه «نحن والتراث». اذ أدخل ابن حزم ومذهبه الظاهرى كمحور أساسى فى منظومته عن المدرسة الفلسفية المغربية وجعله منهلا للثورة التومرتية وأصلا للفلسفة الرشدية. يقول فى هذا الصدد(٢٧)«ان ظهور ابن حزم ومذهبه الظاهرى العقلانى النقدى!! جسم المشروع الاديولوجى للدولة الاموية فى الاندلس والذى سيغدو أساسه الابستمولوجى أساسا للثقافة الاندلسية مما سيعطى للفكر العربى فى الاندلس خصوصية متميزة» ويذهب الى ماهو أبعد من الاندلس فيرى فى فكر ابن حزم «الاساس الابستمولوجى لمشروع ابن تومرت الاديولوجى الذى ناضل ابن حزم من أجله»(٢٨) على اساس ان ابن حزم «رفض العرفان الصوفى والعرفان الشيعى(٢٩) وعبر عن «تيار التجديد فى المغرب والاندلس سواء فى العقيدة او فى الشريعة او فى اللغة او فى الفلسفة»(٣٠) ولا غرو اذ يجعل ابن باجه وابن طفيل وابن رشد يعبرون عن «خطاب ابن حزم

ولكن على مستوى أغنى وأعمق».(٣١)

واذا كان قد جعل من ابن حزم رائدا للمدرسة المغربية فانه اضاف الى المدرسة المشرقية أباحامد الغزالى يقول(٣٢) فى هذا الصدد: «واذا نظرنا الى التجربة الاندلسية المغربية من زاوية مظهر الخصوصية الذى يؤسسه غياب التزامن الثقافى على صعيد الوطن العربى (كذا!!) وجدنا أنفسنا امام زمن ثقافى مستقل ومتميز يقطع تماما مع الزمن الثقافى الذى كرسه ابن سينا وعمل الغزالى على ترسيمه وتعميمه»

كما اضاف الاستاذ الجابرى الى «نسقه» المنظر الجديد اصطلاحات جديدة هى اطلاق صيغة «الهرمسية» الى البناء النظرى المشرقى. كذا صيغة **«العقل المستقيل»** التى تعبر عن طابع اللاعقلانية فى المدرسة المشرقية فى مقابل **«العقل النقدى»** المعبر عن الفلسفة المغربية.

تلك اذن هى النصوص التى تعبر عن توظيف الاستاذ الجابرى مقولة «القطيعة الابستمولوجية» المستعارة من البنيوية.وقبل مناقشة الاخطاء المنهجية والاحكام المتسفة فى هذه النصوص من المفيد ان اوضح ان الاستاذ الجابرى كان فى مستهل حياته العلمية ماديا جدليا تاريخيا. وبرغم نكوصه فانه لم يستطع الفكاك من رؤيته السابقة يستعين بها فى «الملمات» لتغطية عجز منهجه البنوى وسواء اكان ذلك عفوا او بوعى فالثابت تواجد أصداء التحليل الماركسى فى كتاباته الاخيرة فضلا عن تعويله عليه كاملا فى الكتابات الاولى، واليكم القرائن:

يقول الاستاذ الجابرى:(٣٣)«ان الثقافة الموسوعية التى امتازبها اجدادنا لايمكن ان تدرس وتقوم بالشكل الصحيح الا على اساس الفهم الموسوعى لكل جانب من جوانبها.. ان هذه النظرة الكلية التى تربط الجزء فى اطار الكل بالواقع الاجتماعى العام الذى يؤسسه هى وحدها الكفيله بامدادنا بصورة عن تراثنا».

ويضيف(٣٤) «ان دراسة الفكر مالم تنطلق من نظرة شمولية تربط الاجزاء بالكل الذى تنتمى اليه وتحاول أن تقيم مايمكن اقامته من الروابط بين عالم الفكر وعالم الواقع».

ويردف(٣٥): ان هذا الفهم الصحيح لايتم الا بالنظر الى الفكر الاسلامى من منظور عربى اسلامى أى فى اطار الحضارة الاسلامية بوصفها كلا مترابط الاجزاء.

وفى كتابه «نحن والتراث» (٣٦) يقول «ان الفلسفة فى المجتمع الاسلامى لم تكن مجرد متعه فكرية بل كانت وبشكل مكشوف مظهرا من مظاهر الصراع الاديولوجى الذى يعكس بشكل يكاد يكون مباشرا الصراعات السياسية والاجتماعية داخل هذا

المجتمع».

ان هذا النكوص الذى شارك الاستاذ الجابرى فيه الكثيرون من المفكرين العرب مشارقة ومغاربة سواء بسواء لايفسر الا من زاويتين: الاولى العجز عن تطبيق الرؤية المادية والمنهج الجدلى التاريخى فى دراسة التراث العربى الاسلامى لما يتطلبه ذلك من جهد كبير فى معرفة أنماط الانتاج ورصد البناء الطبقى والاحاطة بالتاريخ العربى الاسلامى احاطه واسعة وهو أمر ينوء به الدارس الواحد. وذلك باعتراف بعض الناكصين المنصفين من أمثال «ادونيس» والثانية انتهازية المواقف الفكرية خاصة فى اوقات الازمات التى تجعل المفكرين «الضعاف» يلوذون «بالتقية» خوفا او طمعا او هما معا (٣٧)

ولسنا بصدد الدفاع عن «العلم الماركسى» وبالذات النظرية المادية فى المعرفة فى هذا المجال، وحسبى الاشارة الى دراسات لنا (٣٨) ولاخرين أحدهما مرجع مبسط (٣٩) للقارئ العادى والاخر (٤٠) للمتخصصين من أمثال الاستاذ الجابرى وزمرته.

ومايعنينا محاولة الوقوف على مصادر منهج الاستاذ الجابرى ورؤيته التى ضببت أحكامه ففضلا عن البنيوية التى عرضناها فى صفحات سابقة نرى أن الاستاذ الجابرى الذى لم يدخر وسعا فى التحامل رمزا او تصريحا على مفكرين عرب مشارقة ماركسيين من أمثال طيب تزينى وحسين مروه (٤١)- شاء أن يتخذ منحى متفردا فحواه ريادة التطبيق البنيوى على التراث الاسلامى.

وقد جره ذلك الى الانسياق- دون وعى فيما أرى- الى الاتجاه المناقض الذى مثله عن جداره المستشرقون الفرنسيون وغير الفرنسيين- من أمثال جوتيه وبل ودوزى وهنرى تيراس وجب الذين عولوا على التفسيرات الطائفية والشعوبية والاقليمية (٤٢) لم يجد الاستاذ الجابرى مناصا من اللجوء اليهم- وان لم يشر الى ذلك- نظراً لعجز منهجه البنيوى أصلا على الاضطلاع بمهمة التفسير والتنظير.

ولعله تأثر ايضا بالفكرة الشائعة التى روج لها القائلون «بمركزية» الحضاره فى أوربا والتى قسمت العالم الى شرقى روحانى وغربى عقلانى والتى رأت فى ابن رشد فيلسوفا غربيا كذا للفكرة القائلة بجدب العقلية السامية التى انساق اليها نفر من دارسى الفلسفة العرب المعاصرين.
كذلك لم يغب عن وعى الاستاذ الجابرى تلك التفسيرات الخاطئة لفكر ابن خلدون التاريخى والتى أولته تأويلا شعوبيا يتضح من خلال تحليلاته ابان انجازه أطروحته عن «العصبية والدولة» (٤٣) اذ حمل على «**ايف لاكوست**» (٤٤) الذى اول آراء ابن خلدون عن العصبية تأويلا ماديا جدليا تاريخيا.

ولنبدأ بعد الوقوف على منطلقات الاستاذ الجابرى النظرية فى مناقشة أطروحاته من خلال

النصوص التى سبق اثباتها ولسوف نعول اولا على تبيان هشاشة منظومته من خلال التناقضات والمفارقات والاضطرابات التى احتوتها تلك النصوص وبعد ذلك سنعرض لرؤيتنا الخاصة من أجل نفى «القطيعة» المزعومة واثبات «التواصل» بين المشرق والمغرب سياسيا وحضاريا.

وبالنسبة للشق الاول من المناقشة لنا عدة ملاحظات هى:

(١) زيف دعواه عن تقديم «معالم جديدة للفكر النظرى الاسلامى انطلاقا من قراءة جديدة». فلا نرى جدة ألبتة فى هذه المعالم التى لم تتجاوز التفسيرات التجزيئية الاقليمية والرؤية الاثنية التى كرستها المدرسة الفرنسية الاستعمارية، هذا فضلا عن التأويل على مقولة «التأثر والتأثير» التى تعتسف رد الظواهر المعرفية الى سوابق مماثلة فى بيئات أخرى. لقد تبلورت المدرسة الفلسفية المشرقية فى نظره حول ما أسماه «بالهرمسية الحرانية» المتأثرة بالغنوصية والعرفان الذى انطوت عليه الافلاطونية المحدثة. وليس أدل على خطأ الهرمسية باللاهوت من اعترافه نفسه بأنها انطوت على أفكار ومعتقدات عقلانية «اذ عنت بالعلوم الكلدانية الى جانب عنايتها بتيارات من الفلسفة اليونانية» (٤٥) ولا أدل على تخبطه من اعترافه أيضا بأن «معلوماتنا عن مدرسة حران لا تسعفنا كثيرا فى موضوعنا » (٤٦). و السؤال هو: كيف يبنى منظومته على معلومات مشكوك فى صحتها؟ واذا سوغنا مذهبه فاننا نتساءل ايضا: الم تصل الهرمسية الى المغرب الاسلامى لتصبح ظاهرة عامة فى العالم الاسلامى بمشرقه ومغربه؟ انه يقدم الاجابة حين يعترف بأنها «اكتسحت ساحة الفكر شرقا ثم غربا فى عصر الانحطاط؟(٤٧) الم يعترف ايضا بأن «مسألة الموروث القديم» فى الفكر الاسلامى عموما ذات طبيعة متداخلة«نتيجة التداخل بين التيارات الفكرية فى العصر الهللينستى بحيث لايمكن الفصل بين ماينتمى الى الافلاطونية المحدثة وماينتمى الى الهرمسية او الفيثاغورية الجديدة او الرواقية الجديدة او المانوية، ولابين جميع ماذكر وبين الغنوصية بمختلف تياراتها (٤٨)». وهل يخفى على الاستاذ الجابرى حقيقة مسخ الموروث الهلينى كله بعد دمجه باللاهوت اليهودى «فيلون» ومدرسته ثم اللاهوت المسيحى - «كلمنت» و«أوريجين» السكندريين- وماترتب على ذلك من أخطاء المترجمين لهذا التراث ومن تلاهم من المتكلمة وفلاسفة الاسلام الذين استندوا اليه شرقا وغربا؟ ألم يترتب على ذلك مشكلات وإشكاليات واجهها الدارسون- وعلى راسهم الاستاذ الجابرى- بصدد تحديد قاطع لمنظومات فلسفية متسقة لكافة فلاسفة الاسلام، وهل غاب عن ذهنه أخطاء ابن رشد نفسه فى شرح أرسطو الذى استمد منه شهرته؟ وهل فاته أن تأثر فلاسفة الاسلام شرقا وغربا بأرسطو أوبأ فلاطون لايعكس اختلافا عنصريا ولا اقليميا بقدر مايعكس صراعا اديولوجيا له أصوله الاجتماعية فى العالم الاسلامى بحيث كان التيار العقلانى المادى ينحاز الى أرسطو والتيار المثالى يستند الى أفلاطون؟

اما عن الزعم «بقراءة جديدة» فنرى انها ضيقة النظرة تقرأ النصوص من الداخل بمعزل عن الخارج الاجتماعي الذى أفرزها. كان الاولى بالاستاذ الجابرى ان يقرأ ابن سينا وابن رشد ذات القراءة الرائعة التى قرأ بها الفارابى ولو فعل لامكنه تقديم تنظير متكامل بدلا من القراءة البنيوية القادرة على «التفكيك» والعاجزة عن «التركيب».

(٢) مارأى الاستاذ الجابرى فى مقولته عن تأثير الافلاطونية المحدثة فى الفلسفة الشرقية وبين جزمه بأن «افلوطين فى الواقع كان غائبا عن الفضاء الفلسفى فى الاسلام (٤٩)؟ وكيف يفسر هذا التناقض من ناحية والحكم الخاطئ الاخير الذى لاينزلق اليه دارس مبتدئ للفلسفة؟ الأمر يعزى الى خطأ منهجى أساسا من حيث استباقه الى نتيجه خاطئة هى «القطيعة» ومحاولة برهنتها بالحق او بالباطل بما يسقط دعواه من أساسها.

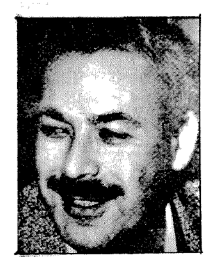
(٣) كيف يمكن التوفيق بين ماذهب اليه فى كتابه «نحن والتراث» من ان المدرسة الفلسفية المشرقية «فارابية سينوية» وبين ماذكره فى كتابه «تكوين العقل العربى» بانها «فارابية سينوية غزالية»؟ واذا كان يعترف بأن الفارابى وابن سينا فيلسوفان حقا، فهل يمكن اعتبار الغزالى عدو الفلسفة فيلسوفا؟ واذا كانت هذه المدرسة هرمسية كما يذهب فما تفسير شهادته التى تشيد بالفارابى الذى «تجاوزت فلسفة الخطاب الكلامى السجالى والجدل السفسطى والاخذ بخطاب العقل الكونى، والخطاب البرهانى؟ (٥٠) لقد أثبت أن الفارابى هو «ارسطو العرب» ليس فقط لانه استعاد منطق ارسطو كاملا واستوعبه تمام الاستيعاب واعيا بعمق لمركز الثقل فيه. بل أيضا لانه رأى فيه الوسيله التى يمكن بواسطتها جعل حد للفوضى السائدة فى عصره (٥١) كيف يمكن وضع الفارابى اذن فى مستوى واحد مع الغزالى الاشعرى المتصوف؟ نفس السؤال ينسحب على ابن سينا صاحب كتاب «القانون» الملقب «بالشيخ الرئيس» والذى اشتهر بتكريس الفلسفة لخدمة (٥٢) الواقع شأنه شأن الفارابى كيف يعتبره مسؤولا عن انحطاط الفكر والفلسفة فى الاسلام؟

(٤) اما عن المدرسة الفلسفية فى المغرب فقد ربطها الاستاذ الجابرى بالحركة الاصلاحية التومرتية التى لا أدرى كيف اعتبرها «ثورة ثقافية» وزعم أنها عولت على «قراءة جديدة للأصول وفلسفة أرسطو بالذات»!!

وقد عالجنا موضوع «العقيدة الموحدية» وانتهينا الى ان ابن تومرت درس على يد المشارقة ومن الشرق استمد كافة أصول مذهبه «التوفيقى بل «التلفيقى» بين



محمد علی



برهان غليون

اتجاهات مذهبية متعارضة خارجية واعتزالية وأشعرية ظاهرية وشيعية باطنية من اجل اهداف سياسية فی المحل الاول،و هنا تثار عدة أسئلة: كيف يعتبر الاستاذ الجابری مذهب ابن تومرت ثورة ثقافية؟ الثابت أن غالبية عقائد هذا المذهب كانت شيعية باطنية وأفكارهم حسب رأی الاستاذ الجابری- كانت هرمسية مشرقية ، فكيف أصبحت الهرمسية المشرقية أساسا للمدرسة المغربية الرشدية؟

أين ارسطو فی مذهب ابن تومرت؟ وهل هذا كشف جديد أثبته الاستاذ الجابری وعلى أية مصادر اعتمد؟ ألم يقرر نفسه بأن الحركة الموحدية لم يكشف بعد عن حقيقتها؟ واذا كان ابن رشد قد نهل من معين ابن تومرت فلماذا اضطهد فی عصر الموحدين؟ ولماذا اضطهد ابن باجة من قبل فی عصر المرابطين؟ واذا كان ابن طفيل ينتمی أيضا الى التومرتية. فلماذا لجأ الى أسلوب الرمز خوفا وتقية فی عصر الثورة الثقافية الموحدية؟

وهل استمرت هذه الثورة الثقافية فی عصر الموحدين والتاريخ يثبت وقوع ردة على مذهب ابن تومرت فی أوائل هذا العصر؟ تلك أسئلة نشفق على الاستاذ الجابری ان يقدم عنها اجابات مقنعة.

(٥) أضاف الاستاذ الجابری فی كتابه «تكوين العقل العربی» الغزالی الى الفارابی وابن سينا لتأسيس المدرسة الفلسفية المشرقية ، وأضاف ايضا ابن حزم الى ابن تومرت وابن رشد كعمد لمدرسة المغرب. والسؤال لماذا التثليث بعد التثنية؟ الم يكن ابن حزم أقرب الى الغزالی من ابن رشد؟ لقد فاجأنا الاستاذ الجابری بأن ابن حزم كان «عقلانيا نقديا» ودارسو الفلسفة المبتدئين يعلمون بداهة أنه اكثر نصية من مالك وابن حنبل. ولو أخذنا بحكم الاستاذ الجابری يثار سؤال مشكل هو : الم يكن ابن حزم مجرد محيی للمذهب الظاهری فی الغرب الذی وضع أصوله داوود الاصفهانی المشرقی؟

(٦) اذا كان الاستاذ الجابرى قد حكم على ابن سينا بأنه هرمسى غنوصى افلوطينى، فلماذا حكم عليه ايضا بأنه «أدمج الفكر الدينى الاسلامى فى الفكر الفلسفى اليونانى؟

(٧) واذا كان قد اعتمد القراءة البنيوية واستخدم مفهومها فى «القطيعة» منهجا «لفهم أشمل وتواصل أعمق لفكر أجدادنا» حسب قوله، فكيف يمكن الاستناد الى البنيوية فى التنظير، وكيف الانطلاق من «القطيعة » لتحقيق الشمولية والتواصل؟ امام هذا العجز المنهجى لم يجد الاستاذ الجابرى مناصا من العودة الى التاريخ شاهدا على تزكية الرؤية العنصرية فحاول دعم نسقه الهش بمقولة خاطئة هى الاختلاف الاثنى بين المشرق والمغرب .

والشرق فى نظره حافل بالصراع العنصرى والمغرب ناعم بالتجانس!! وليعلم الاستاذ الجابرى أن الخريطة الاثنية فى العالم الاسلامى واحدة وأن حالتى التجانس والصراع محكومتان فى المشرق كما فى المغرب بعوامل سوسيو- سياسية- وان التجانس كان يتحقق فى عصور الازدهار الاقتصادى التى سادتها البورجوازية بينما ينقلب الى صراع قبلى وعنصرى ابان العصور التى سادتها الاقطاعية فصراع العرب والبربر وصراع العرب أنفسهم- قيسية ويمنية- وصراع البربر انفسهم- بتروبرانس- ظواهر شهدها العالم الاسلامى بأسره وليست حكرا على المشرق دون بلاد المغرب والاندلس. ونفس الشئ يقال عن ظاهرة الطائفية،لقد شهد الغرب الاسلامى كافة الفر ق والنحل بل ومعظم الملل ذات الاصول المشرقية بل انها عبرت عن نفسها فى المغرب بصورة أكثر حدة عما كان عليه الحال فى المشرق : وهو ماسوف نعود اليه فيما بعد.

وحسبنا أن نشير الى عصرى المرابطين والموحدين اللذين غصا بصراعات لاهوتية اسلامية ونصرانية ويهودية فى المغرب والاندلس بشكل يفوق المشرق بحيث ينتفى الزعم بوجود اختلاف تاريخى واثنى وعقيدى بين المشرق والمغرب وهو ماسوف نوضحه فيما بعد أيضا.

(٨) زعم الاستاذ الجابرى أيضا أن الفلسفة الغربية استندت - ضمن ماستندت- على «خميرة منطقية رياضية» والسؤال ألم يكن المشرق سباقا ومتفوقا على المغرب والاندلس فى هذا الميدان؟ إن مجرد رصد أمين لأعلام العلوم فى الاسلام يثبت أن معظمهم كانوامن العجم بشهادة ابن خلدون، [٦] الم يقذف الاستاذ الجابرى بأن مرحلة التدوين وتصنيف العلوم جرت فى المشرق؟

(٩) ذهب الاستاذ الجابرى الى أن «هجوم الغزالى على الفارابى وابن سينا كونت اشكالية فلاسفة المغرب والاندلس» وهنا يثار سؤال هام: اذا كان هذا الهجوم قد وقع- وقد وقع بالفعل- فلماذا ضم الاستاذ الجابرى الغزالى الى الفارابى وابن سينا ليشكلوا جميعا عصب المدرسة الشرقية؟ الم يكن هجوم الغزالى على الفلسفة والفلاسفة عموما مسلمين وغير مسلمين، أم كان قاصرا على المشارقة فقط؟

يعلم الاستاذ الجابرى أن الغزالى مجد فى المشرق والمغرب معا من قبل النظم السنية المحافظة وعورض من لدن النظم الشيعية على وجه الخصوص.ألم يكتب عن «تهافت الفلاسفة» عموما وعن «فضائح الباطنية والقرامطة» على نحو خاص؟ واذا كان الاستاذ الجابرى يرى فى الغزالى هرمسيا، فما السر فى تحامله على الباطنية الهرمسيين ايضا فى نظره؟

(١٠) مرة أخرى يعود الاستاذ الجابرى الى التاريخ معتسفا ومستبيحا حقائقه لدعم مقولته عن «القطيعة» حين قال بحدوث تميز منذ الفتح بين المشرق والمغرب وان هذا التميز كان تاريخيا اكثر منه جغرافيا»!! وليعلم الاستاذ الجابرى أن العكس هو الصحيح اذ أن الجغرافيين العرب اعتبروا المغرب ماهو غرب العاصمة سواء كانت المدينة أو دمشق او بغداد(٥٤). ونسأل هل يمكن أن يضم الاستاذ الجابرى غربى العراق والشام ومصر وشبة الجزيرة العربية الى خريطة بلاد المغرب كما تصورها؟!!

(١١) خطأ الحكم بزمان تاريخى وزمان ثقافى منفصلان ، كذا القول بانفصال الزمانين معا فى المشرق عنهما فى المغرب. لقد اهدر الاستاذ الجابرى قوانين التاريخ من خلال الاخذ بفكرة الزمان الوجودى الفلسفية التجريدية ليثبت مقولته عن «القطيعة». ولسنا بصدد مناقشة تلك القضية التى يحتاج بسطها الى كتاب، ونكتفى بالتأكيد على وحدة الصيرورة التاريخية ووحدة الظواهر التاريخية كبديهيات مسلم بها، وان الثقافة ليس لها قوانينها الخاصة والمعزولة عن القوانين العامة للتاريخ. ولسوف نثبت - فيما بعد- ان الزمان التاريخى والثقافى فى المشرق هو هو فى المغرب وان تاريخ المغرب جزء من التاريخ الاسلامى العام.

كذلك اخطأ الاستاذ الجابرى حين قسم الزمان الثقافى قسمة«ضيزى» لا تستند الى معالم بقدر ما تنطلق من وقائع. إن أطروحته عن تأريخ الفكر الاسلامى على أساس مرحلتين هما ماقبل «التدوين» وما بعده تختزل وتنتهك المراحل المتعددة فى نشأة وتطور الفكر الاسلامى الذى مر بمراحل متعددة بعد التدوين تجارى وتوازى

مراحل تطور التاريخ الاسلامى العام وهو ماسنثبته بعد قليل.

(١٢) اما عن زعمه بوجود خصائص مميزة للمدرسة المغربية عن نقيضتها الشرقية نسأل الاستاذ الجابرى : هل كان الفكر المشرقى لاعقلانيا صرفا بينما المغربى عقلانى قح؟ واذا جاز التسليم بذلك- وهو ما أثبتت خطأه دراسات طيب تزينى وحسين مروة عن عقلانية بل ومادية معظم الفكر الفلسفى المشرقى- فما تفسير ذيوع الاتجاهات الهرمسية والصوفية فى المغرب؟ الم يتأثر ابن طفيل بابن سينا كما ذهب الاستاذ الجابرى (٥٥) نفسه؟ وماتفسيره لحركة ابن مسرة التى - حسب قوله- روجت لاطروحات هرمسية؟

لماذا تغافل عن تأثير ابن عربى وابن برجان وابن العريف فى الغرب الاسلامى وهم الذين- حسب قوله (٥٧)«شكلوا مدرسة كانت تدرس المبادئ الخفية والتعاليم الرمزية من عهد ابن مسرة»؟ ألم يقضى الحموديون الشيعة على الخلافة الاموية فى الاندلس؟ ثم ماذا عن جهود المريدين - الذين امتزج فكرهم الشيعى بالتصوف- فى الثورة على المرابطين وتمهيد الامر للموحدين؟ لقد أثبتنا أن مذهب ابن تومرت- الذى استمدت منه المدرسة الفلسفية المغربية فكرها حسب قول الاستاذ الجابرى- كان فى جوهره شيعيا باطنيا- بل أثبتنا أن حركتهالسياسية كانت نتيجة تنسيق بين الاسماعيلية فى المغرب والاندلس والمشرق(٥٨) ما رأى الاستاذ الجابرى فى تلك الآراء التى تقلب فكرته رأسا على عقب؟

هل غاب عنه نجاح الدعوة الفاطمية الاسماعيلية أصلا فى المغرب قبل ان تظهر دولتهم فى المشرق؟ الم تكن جماعة «اخوان الصفا» وهى الواجهة الفكرية للباطنية- جماعة مشرقية انتشرت افكارها فى الغرب الاسلامى ايضا؟

لقد اعترف الاستاذ الجابرى- أخيرا- بتأثير «حضور الهرمسية وعقلها المستقل فى الثقافة العربية الاسلامية فى المشرق والمغرب على السواء (٥٩)، بل انتهى الى اسقاطها المدرسة الفلسفية المغربية فى النهاية. اوليس ذلك دليلا على الاعتراف الضمنى بأن مقولته عن «القطيعة» محض خرافة؟ تلك التساؤلات التى طرحناها من خلال التناقضات والمفارقات فى كتابات الاستاذ الجابرى ليست أكثر من مجرد شواهد تنم عن هشاشة - إن لم يكن سذاجة- نسقه الفكرى الذى زعم جدته. ولا أقل من إثبات تصورنا للعلاقة بين المشرق والمغرب بما يفيد «الاتصال» و«الاستمرارية» و«السيولة» وليس «القطيعة» و«الخصوصية».

وأنوه بأن هذا التصور قد اثبتناه من خلال دراسات (٦٠) نظرية وبرهنة عيانية تطبيقية (٦١) الامر الذى يدعونا الى الاكتفاء بذكر المعالم الاساسية دون دخول فى التفصيلات.

ولما كانت طبيعة الموضوع هي التى تفرض منهج تناوله- حسب مايرى ميشيل فوكو- نرى ان المنهج المناسب هو المنهج السوسيو تاريخى الذى يجمع بين القدرة على التحقيق والتفسير فى آن.

ومن المفيد أن أستهل العرض بنص بالغ الاهمية أورده ايف لاكوست يقول فيه: (٦٢) كان **الغرب الاسلامى وثيق الصلة بالمشرق حتى القرن السادس عشر اقتصاديا وثقافيا، ولم يكن بمثابة هامش بعيد عن العالم الاسلامى، كما لم يكن ضربا من «غرب أقصى» متخلف لان افريقيا الشمالية على العكس كانت تحتل مركزا أساسيا فى المبادلات التجارية للعالم المتوسطى والشرق الاوسط. وهى تلك عاملا قد يكون حاسما لتطور الحضارة الاسلامية.... كان المغرب يراقب طوال ستة قرون طريق ذهب السودان. وخلال مدة طويلة من العصر الوسيط كان الذهب هو المورد الاهم بالنسبة لتجار الشرق... ومن اجل الحصول عليه كان التجار اولا يصدرون لافريقيا الشمالية كل انواع البضائع. وهذا الواقع الاساسى بالنسبة لتاريخ المغرب كان فى الغالب الأعم مهملا من قبل المؤرخين المعاصرين فقد كان اهتمامهم محصورا بذكر المصلحة القبلية وثروة الحكام الخاصة والعاطفة الدينية او مجابهة انماط حياة متخلفة للتعرف على تاريخ شمالى افريقيا الذى يقدمونه فى الغالب بمثابة حوادث متعاقبة بدون آفاق.....»** ان تجارة الذهب بمثابة خيط موجه حقيقى لتاريخ شمالى افريقيا فى القرون الوسطى وبمثابة المحرك لتطور المغرب فى العصر الوسيط(٦٣).

ونحن نضيف الى ماذكره لاكوست أن تجارة المغرب مع السودان عبر الصحراء أمدت العالم الاسلامى برمته بأهم سلعتين اقتصاديتين فى العصر الوسيط هما الذهب والرقيق الاسود بينما قامت الاندلس بامداده بالرقيق الابيض. يقول ابن خردازبة (٦٤) ان جميع ماهو على ظهر الارض من الرقيق الابيض انما هو من جلب أهل الاندلس **«ومعلوم أهمية الذهب والرقيق فى اقتصاديات العصور الوسطى، فالذهب كان يكفل احتياطيا يرجح كفة العالم الاسلامى فى علاقاته التجارية مع «دار الحرب» على الرغم من أن صادراته كانت أقل من وارداته، والرقيق الأسود كان يشكل عصب الانتاج فى النشاط الاقتصادى وخاصة الزراعى. اذا ادركنا ذلك ادركنا أهمية دور الغرب الاسلامى فى التاريخ الاسلامى العام فى المشرق والمغرب حسب رأى موريس لومبار (٦٥)**

واذا كانت دراسة التجارة فى العالم الاسلامى تشكل مفتاحا لفهم تاريخه فان دراسة «وضعية الارض» تشكل مفتاحا آخر، على أساس ان هذا التاريخ فى جوهره صراع بين البورجوازية والاقطاع ولقد سبق أن اثبتنا ان دراسة العاملين معا أفضت الى نتيجتين على جانب من الاهمية، الاولى هى وحدة التطور فى العالم الاسلامى بمشرقه ومغربه والثانية اعادة تحقيب هذا التاريخ لاعلى أساس الاقليمية أو الاثنية او المذهبية بل وفق استقراء معملى سوسيو اقتصادى(٦٦).
لقد أثبت الرصد أيضا ان ازدهار الحياة الفكرية كان رهينة بالحقب التى سادتها البورجوازية بينما ارتهن انحطاطها بالعصور التى سادتها الاقطاعية فى المشرق

والمغرب على السواء. كما ان قطيعة سياسية لم تقع بين المشرق والمغرب اذ كان المغرب فى عصر الولاة تابعا للخلافتين الاموية ثم العباسية وفى عصر الاستقلال عبر عن ظاهرة عامة سادت المشرق والمغرب ايضا بل ان معظم الدول التى استقلت فى الغرب الاسلامى تأسست بزعامات مشرقية او على الاقل وفق أديولوجيات وافدة من الشرق. فلما انتهى عصر الاستقلال فى المغرب جرى توحيد معظم اقاليمه على يد الفاطميين المشارقة. وبرغم كون الدولتين المرابطية والموحدية مغربيتين خالصتين من حيث العصبية الحاكمة الا ان أسسهما الاديولوجية كانت مشرقية بل أثبتنا ان قيامهما كان مرتبطا بسياسات عامة جرى نسجها فى المشرق.

وهذا يقود الى تأكيد حقيقة السيولة والتواصل الفكرى لا «القطيعة» كما ذهب الاستاذ الجابرى وحسبنا أن نشير الى ان العلاقات الاقتصادية المتواصلة والمستمرة بين المشرق والمغرب قد مهدت لذلك. فلم يحل الخلاف السياسى ولا الاختلاف المذهبى ولا البعد الجغرافى دون سيولة الافكار بين المشرق والمغرب يشهد على ذلك «الطرق المفتوحة» برا وبحرا والتى كانت تغص دوما بقوافل وسفن التجار وجموع الحجاج وطلاب العلم. وهذا يفسر لماذا كانت الخريطة المذهبية فى المغرب هى هى فى المشرق. وحسبنا أن بلاد المغرب وفد اليها الخوارج والمعتزلة والمرجئة والشيعة من الشرق. كما ان معظم المذاهب الفقهية المشرقية انتشرت فى المغرب والاندلس. صحيح أن هذه النحل والفرق والمذاهب قد تأثرت فى بيئتها المغربية بمعطيات المكان لكن هذا التأثر ينسحب عليها كذلك فى أقاليم المشرق المختلفة وفى كل الاحوال لم تكن «الخصوصية» تجب القواعد العامة، بل ان حضارة العالم الاسلامى بأسره يمكن أن تندرج تحت مقولة «التنوع فى اطار الوحدة».

وتنطبق القاعدة على سائر العلوم والفنون والآداب التى سبق اليها المشرق ثم وفدت الى المغرب والاندلس ليسهم المغاربة بدور فى إثرائها دونما الزام للحكم بأن المغاربة كانوا عالة على المشارقة او ان المغاربة قد نحوا بالحضارة الاسلامية نحوا مستقلا له خصوصيته. لقد كان المعين واحدا فى كل الاحوال : أصولا عربية اسلامية وتأثرات موروثة عن الحضارات الكلاسيكية، ثم تمثل وهضم واضافة يستوى فى ذلك المشرق والمغرب سواء بسواء.واذا كان ثمة تباين واختلاف فالاصول واحدة والتنوع اثراء للفكر الاسلامى عموما لادخل فى ذلك لعوامل جغرافية أو اثنية او غيرها. واذا ما تعلق الامر بالمناهج والرؤى وطبيعة الاشكاليات فانها لاتشذ عن ذات القاعدة خاصة اذا ما ادركنا ان الفكر والمنهج شئ واحد (٦٧).

واذا جاز لنا التعويل على الاثنولوجيا التى استند اليها الاستاذ الجابرى لتبرير مقولته عن «القطيعة» فلا أقل من التذكير بما ذهب اليه دارس اوروبى (٦٨) للفلسفة الاسلامية من أن «العنصرين العربى والبربرى عموما قد تفرعا من جنس واحد فى العصر الحجرى المتأخر» واذا جاز الاخذ بقاعدة المعطيات البيئية العقيدية فان المغرب والمشرق يستويان فى النهل من الهرمسية التى ظهرت فى المغرب بصورة اكثر حدة عنها فى الشرق، يقول «دى لاسى(٦٩) «برغم انتشار

الاسلام بين البربر فلاتزال فيه افكار دينية مما قبل الاسلام فتقديس الاولياء والتوسل الى اضرحتهم مسخ للاسلام يظهر فى صورة ليست مخالفة للمعتقدات فى آسيا كالحلول والتناسخ» اما الاندلس فكان أهله ينظرون الى المشرق دائما فى تلمس الهدى الدينى. وقد قبلوا الحديث والفقه والتشريع فى صورته المشرقية... بل تفوقوا على المشارقة فى الميل الى الفلسفة المتزمتة والمحافظة الشديدة»(٧٠)؟ بدليل أن مذهب أبى داود الظاهرى المشرقى الذى رفض فى المشرق أحياه ابن حزم ليسود الاندلس والمغرب.

وما ذكره الاستاذ الجابرى عن خصوصية انساق ابن باجه وابن تومرت وابن طفيل وابن رشد عن أنساق فلاسفة المشرق الى حد القول« بالقطيعة» ، أمرمشكوك فيه «اذا ماعلمنا ان مشروع ابن باجه كان استمراراً لعمل الفارابى» كذا لم يسلم ابن باجه من التأثر بالافلاطونية المحدثة (٧١) .

أما ابن تومرت الذى جعله الاستاذ الجابرى صاحب مذهب أحدث «ثورة ثقافية» فكان مزاجا غريبا بين المتعصب والعالم» وابان وجوده فى الشرق أخذ عن الغزالى ونقل تعاليمه الى المغرب (٧٢) ولم يكن عصر الموحدين «الا مرادفا للتعصب والاضطهاد الدينى» (٧٣) اما ابن طفيل فكانت تعاليمه من عمومها مطابقة لتعاليم ابن باجه لكن العنصر الصوفى أوضح عنده »(٧٤) اما ابن رشد الذى اعتبره الاستاذ الجابرى عقل الثورة الثقافية الموحدية فقد اتهمه ابو يوسف المنصور الموحدى بالالحاد »(٧٥) ولم يحز شهرته لا فى المشرق ولافى المغرب الاسلاميين بقدر « شهرته عند اليهود وعند الاسكولائيين اللاتين» (٧٦) اما عن الفكر الاسلامى فى المغرب بعد ابن رشد «فقد سادة ابن عربى وابن سبعين وكلاهما صوفى بشكل او بأخر(٧٧)

تلك ردود أولية عرضناها فى عجالة لدحض مقولتى الاستاذ الجابرى عن «خصوصية المدرسة المغربية الفلسفية» و«القطيعة» بينها وبين المدرسة الفلسفية المشرقية. ولا يتسع مجال هذه الدراسة لتقديم صورة اخرى عن الفلسفة الاسلامية عموما من خلال نظرتنا «التوحدية» التى تعول على «الاستمرارية» و«السيولة» و«التواصل» فى الفكر العربى الاسلامى بين المشرق والمغرب، ونعد بالمجاز تلك النظرة فى المجلد الثانى من الجزء الثانى لمشروعنا عن «سوسيولوجيا الفكر الاسلامى» فى القريب العاجل. ولا أقل من اختتام هذه الدراسة باثبات ماسبق اثباته فى دراسة سابقة اذ نقول: **إن سيولة الفكر الاسلامى فى أرجاء العالم الاسلامى شرقا وغربا حقيقة انتهينا اليها. وليس الحال كما ذهب البعض من أمثال هاملتون جب بأن الاوضاع الثقافية فى الغرب تختلف عنها فى الشرق او ماذهب اليه كلود كاهن من أن دور الغرب الاسلامى اقتصر على هضم ماورد من الشرق. وتعزى تلك الاحكام وأمثالها الى عدم المام أصحابها بأحوال الغرب الاسلامى عموما من ناحية واعتقادهم الخاطئ بأن النهضة الفكرية كانت مرتبطة باحياء التراث الكلاسيكى من ناحية أخرى. وقد اعترف بعض هؤلاء الدارسين بقصور فى معلوماتهم عن الفكر الاسلامى فى المغرب والاندلس. والصواب ماذهب اليه بعض المنصفين من انه لاتوجد فروق**

فكرية جوهرية تذكر بين المشرق والمغرب لان المغرب يدخل ضمن وحدة ثقافية تشمل العالم الاسلامي برمته..»

والسؤال: هل يراجع المفكر العربي الاسلامي الكبير محمد عابد الجابري انكاره بل منهجه ورؤيته قبل ان ينزلق الى المزيد من الخلل وهو بصدد تتمة مشروعه الفكري الطموح؟

الهوامش

(١) ذلك هو الدكتور لويس عوض المفكر المصرى المعروف.

(٢) راجع نص حوار مع كاتب الدراسة فى مجلة «أنوال» الثقافية التى تصدر فى المغرب غدد ٢٨ يوليو ١٩٨٤، رقم ١٢٩.

(٣) ولعل مما ساعد على ذلك وقوفه على ظاهرة الانحطاط الفكرى فى المشرق العربى المعاصر.

(٤) يشاركه فى ذلك عبد الله العروى الذى حاول فى كتابه عن «تاريخ المغرب» أن يتصدى لمقولات الاستشراق الفرنسى لكنه استسلم فى النهاية للاستشراق الفرنسى الجديد.

(٥) انجز أطروحته تحت اشراف الاستاذ الجابرى لدكتوراه السلك الثالث عن «فلسفة المعرفة عند باشلار».

(٦) راجع: الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر، القاهرة ١٩٨٦، ص ٧٤، ٧٥.

(٧) نفسه ص ٧٤

(٨) راجع : مقدمة كتابنا «سوسيولوجيا الفكر الاسلامى» ح١ط الدار البيضاء ١٩٨٠

(٩) عن مزيد من التفصيلات، راجع يمنى العيد: فى معرفة النص بيروت ١٩٨٣ ص ٣٧ ومابعدها.

(١٠) انظر : حسن عبد الحميد : التفسير الابستمولوجى لنشأة العلم مجلة عالم الفكر، مجلد ١٧، عدد ٣ ، ١٩٨٦، ص ١٣٤- ١٣٥.

(١١) نفسه ص ١٣٦

(١٢) نفسه ١٣٧.

(١٣) محمد عابد الجابرى. نحن والتراث الدار البيضاء ١٩٨٠، ص ٢٣١ ، ٢٣٢،

(١٤) نفسه ص ٢٣٣.

(١٥) نفسه ص ٢٤٣

(١٦) نفسه ص ٢٦٢-٢٦٣

(١٧) نفسه ص ٢٧٨

(١٨) نفسه ص ٢٨٨

(١٩) نفسه ص ٢٨٨

(٢٠) نفسه ص ٢٨٨

(٢١) نفسه ص ٢٨٩

(٢٢) تكوين العقل العربى، بيروت ١٩٨٤.
(٢٣) نفسه ص ٢١٣
(٢٤) نفسه ص ٢٩٥
(٢٥) نفسه ص٢٩٦
(٢٦) نفسه ص٢٩٧
(٢٧) نفسه ص٣٠١، ٣٠٢
(٢٨) نفسه ص٣١١
(٢٩) نفسه ص٣٠٨
(٣٠) نفسه ص٣١٣.
(٣١) نفسه ص٣١٦
(٣٢) نفسه ص٣٢٣
(٣٣) راجع: دراسته عن الفارابى فى مجلة دراسات فلسفية عدد١ سنة ٧٦، ١٩٧٧ ص ٣٤
(٣٤) نفسه ص٣٥
(٣٥) نفسه ص٣٥
(٣٦) نفسه ص١٩٢
(٣٧) راجع فى هذا الصدد دراستنا المعنونة ؛ ادلجة التراث فى العدد ٣٣ نوفمبر سنة ١٩٨٧ من مجلة آدب ونقد المصرية ص ١٢ ومابعدها. (٣٨) راجع: مقدمة كتابنا سوسيولوجيا الفكر الاسلامى ص٥ ومابعدها،
(٣٩) راجع: افانا سييف أسس الفلسفة الماركسية
(٤٠) راجع : جارودى: النظرية المادية فى المعرفة
(٤١) فطن الى ذلك الاستاذ محمود العالم فى كتابه «الوعى والوعى الزائف» ص ٧٤
(٤٢) عن هذه التفسيرات راجع : كتابنا «قضايا فى التاريخ الاسلامى الدار البيضاء ١٩٨١، ص ١٠٦ ومابعدها سوسيولوجيا الفكر الاسلامى ح١ص١٢ ومابعدها.
(٤٣) ط. الدار البيضاء ١٩٧١ ص٣٧٨ ومابعدها
(٤٤) راجع كتابه: العلامه ابن خلدون- الترجمة العربية بيروت ١٩٨٢، ص ١٦- ٤١
(٤٥) تكوين العقل العربى ص ١٦٣، ١٦٤
(٤٦) نفسه ص١٦٤
(٤٧) نفسه ص١٦٥
(٤٨) نفسه ص١٨٦
(٤٩) نفسه ص١٦٥
(٥٠) نفسه ص ٢٤١
(٥١) نفسه ص٢٤٢
(٥٢) محمود العالم: الوعى والوعى الزائف ص٧٦
(٥٣) راجع دراستنا: «مذهب ابن تومرت بين الوحدة ايدديولوجية والتوحيد السياسى»
(٥٤) راجع فى هذا الصدد : عبد الكريم بيصعينى: الصراع الاموى الفاطمى فى المغرب الاقصى رسالة ماجستير مخطوطة ص ٢٧- ٢٩.

(٥٥) راجع تكوين العقل العربى ص ١٥٦

(٥٦) نفسه ص٣٢٣

(٥٧) نفسه ص٣٢٤

(٥٨) راجع دراستنا عن مذهب ابن تومرت- بين الوحدة الاديولوجيّة والتوحيد السياسى

(٥٩) تكوين العقل العربى ص ٣٢٥

(٦٠) راجع : مقدمة كتابنا: مغربيات

(٦١) راجع كتبنا الاغاليه - الخوارج فى بلاد المغرب- سوسيولوجيا الفكر الاسلامى- مقالات فى الفكر والتاريخ- فكرة التاريخ بين الاسلام والماركسية- جذور الطائفية فى العالم العربى

(٦٢) العلامة ابن خلدون ص٢٠

(٦٣) نفسه ص٢١

(٦٤) المسالك والممالك، ١٨٨٩ ص ١٥٣

(٦٥) راجع سوسيولوجيا الفكر الاسلامى ح١ الدار البيضاء ١٩٨١ ص ١٩٣

(٦٦) راجع سوسيولوجيا الفكر الاسلامى ح١ ص ٣٣، ٣٤

(٦٧) حسن عبد الحميد التفسير الابستمولوجى للعلم ص ١٥٨

(٦٨) راجع آوليرى دى لاس الفكر العربى ومكانه فى التاريخ- الترجمه العربية القاهرة ١٩٦١ ص٢٣٤، ٢٣٥.

(٦٩) نفسه ص٢٣٦

(٧٠) نفسه ص٢٣٩

(٧١) نفسه ص٢٥١

(٧٢) نفسه ص٢٥٣

(٧٣) نفسه ص٢٥٦

(٧٤) نفسه ص٢٥٧

(٧٥) نفسه ص٢٥٨

(٧٦) نفسه ص٢٦١

(٧٧) نفسه ص٢٦٦

الكسندر سيرجيبيڤيتش پوشكين ١٧٩٩ - ١٨٣٧

الديسمبرى صريع الهوى

ترجمة وتقديم:
مرڤت مبارز



ولد شاعر روسيا العظيم الكسندر سيرجيبيڤيتش پوشكين فى ٦ يونيو ١٧٩٩ فى موسكو لعائلة ارستقراطية عريقة. وتلقى تعليمه فى «ليسيه تسارسكويه سيلو» التى كان يلتحق بها ابناء الخاصه من النبلاء، أنهى پوشكين دراسته فى الليسيه فى عام ١٨١٧. وقد كانت سنوات دراسته بها من أسعد فترات حياته، وكتب على مدار سنوات عمره العديد من القصائد المهداه الى زملاء الدراسة بالليسيه مثل «الى تشادايف» و «پوشّين». كما كتب قصيدة مهداه الى الليسيه نفسها فى ذكرى تأسيسها «١٩ اكتوبر».

فى عام ١٨٢٠ حكم على پوشكين بالنفى خارج بطرسبرج- عاصمة روسيا القيصريه- وذلك لتجرؤه على كتابة قصيدة بعنوان «قصيدة الى الحرية»، ولم تنته سنوات منفاه الا فى ١٨٢٦.

وفى عام ١٨٣١ تزوج پوشكين من الحسناء الموسكوڤيه» ناتاليا جانشاروڤا».

فى عام ١٨٣٣ حاز پوشكين لقب «كاميريونكر».* ولم يكن پوشكين، وهو الشاعر الكبير ذو المكانة الرفيعه فى عالم الأدب، لم يكن پوشكين فى حاجة الى هذا اللقب المتدنى فى بلاط القيصر، لكن القيصر نيكولاى الاول قصد النيل من كرامة الشاعر بمنحه هذا اللقب.

لم يكن پوشكين شاعر بلاط، بل كان ثائرا، حتى انه كتب ذات مره قصيدة هجاء فى القيصر نفسه.

بعد حيازته للقب «كاميريونكر» صار لزاما على پوشكين ان يظهر باستمرار و بصحبـة* زوجته الحسناء، فى حفلات بلاط القيصر نيكولاى الاول.

مقت پوشكين مجتمع البلاط بنميمته وفضائحه واشاعاته ومؤامراته. وكانت الكراهيه متبادلة بين پوشكين ورجال البلاط ونسائه، وان اختلفت الاسباب، فقد مقته رجال البلاط ونسائه لترفعه عن صغائرهم وتعاليه على اخلاقياتهم.

وهكذا.. دبروا له المكيده التى اودت به.. نسجوا له شباك الغيرة.. فوقع فى حبائلها.

كان من الشخصيات التى تدعى باستمرار الى حفلات بلاط القيصر، المهاجر الفرنسى «چورج دانتس». وابدى دانتس اعجابه بحسن وجمال «ناتاليا پوشكينا»- زوجة الشاعر- فما كان من أفراد الحاشية الا ان شجعوه على التودد اليها ومطاردتها بهذا الاعجاب..

وانطلقت اشاعة خبيثه تربط بين ناتاليا پوشكينا وچورج دانتس فى علاقة فاضحة...

وأخذ الهمس يعلو حتى صار دويا مسموما انسكب فى اذن الشاعر...

صار على پوشكين الان ان يدافع عن كرامته الجريحه بدعوة دانتس الى المبارزة..

وفى المبارزة التى جرت فى يناير ١٨٣٧، اصيب پوشكين بجرح نافذ فى صدره... ومات بعد عدة ايام.

وقد كتب الشاعر «ميخائل ليرمانتوڤ» قصيدة دامعة فى رثاء الشاعر العظيم هاجم فيها حاشية القيصر متهما اياها بقتله.. وكانت القصيدة من القوة بحيث نُفىَّ ليرمانتوڤ بسببها الى القوقاز. دفن پوشكين فى «سيلو ميخائيلوڤسكويه» حيث يقوم الان المتحف والحديقة اللذان يحملان اسم الشاعر العظيم.

عن الظروف التاريخية

فى عام ١٨١٢ حاول نابليون غزو روسيا، لكنه لم يستطع الاستيلاء عليها بفضل المقاومة الشجاعة التى أبداها الشعب الروسى فى الدفاع عن ارضه تحت قيادة الجنرال چوكوڤ. وانتهت الحرب بصد الهجمة الفرنسية، وطارد الجيش الروسى، غير النظامى، فلول الجيش الفرنسى حتى العاصمة الفرنسيه باريس.

وما يهمنا هنا من أمر هذه الحرب- هو النتائج الايجابية التى تمخضت عنها. انتقلت الى روسيا القيصرية أفكار الثورة الفرنسية.. أفكار روسو و ڤولتير..

---

* لقب من الالقاب الدنيا فى البلاط القيصرى



وكثر الكلام فى أوساط نبلاء روسيا المستنيرين عن الحرية بالمفاهيم الفرنسية الجديدة على المجتمع الروسى، الذى يعانى استبداد الحكم القيصرى.كما اظهرت الحرب مدى الصلابة التى يتمتع بها الشعب الروسى، فاستيقظت فى نفوس النبلاء الروس قيم الايمان بروح الشعب وقدرته على التحرك ضد قهر الحكم القيصرى وضد قوانين الاقطاع وفى مقدمتها قانون القنانة.

عاصر پوشكين هذه التغيرات فى الحياة الفكرية الروسية فى سنوات صباه وكان آنذاك يدرس بالليسيه، حيث كانت تتأجج فى نفسه ونفوس زملائه شعلة الحنين الى الحرية والعدالة والمساواة.

تزامل پوشكين فى الليسيه مع العديد من رجال انتفاضه ديسمبر، التى وقعت فى بطرسبرج فى ١٤ ديسمبر، هؤلاء الرجال الذين عرفتهم صفحات التاريخ باسم «الديسمبريين»، نسبة الى ان انتفاضتهم كانت فى شهر ديسمبر. فى ديسمبر ١٨٢٥ اكتملت الرؤية الروسية لامكانية الافادة من أفكار الثورة الفرنسية وقرر الديسمبريون تقديم عريضة بالاصلاحات التى يرون اجراءها للخروج بروسيا من عزلة التخلف لتلحق بركب الحضاره فى اوروبا.

وتضمنت العريضة مجموعة من الاصلاحات، منها: ضرورة انشاء جيش نظامى يتولى الدفاع عن روسيا ضد أى غزو أجنبى. ضرورة اصدار دستور للبلاد يحد من السلطة المطلقة التى يتمتع بها القيصر. ضرورة انشاء برلمان يحكم باسم الشعب أسوة بما كان يحدث فى انجلترا وفرنسا. الغاء قانون القنانة. تحديث روسيا وانشاء المصانع.. الخ..

توسم الديسمبريون خيرا فى القيصر الشاب الكسندر الاول.ظنوا انه سيكون افضل من سلفه.... ولكن... خاب الرجاء وفشلت الانتفاضة وانتهت باعدام خمسة من قادتها، والسجن المؤبد- ٢٥ عاما- فى سجون سيبيريا لاكثر من مائتين آخرين.

ورغم حقيقة ان پوشكين لم يشارك فعليا فى نشاط الديسمبريين، الا انه كان صديقا لهم وكان يتبنى وجهات نظرهم فى الكثير من مؤلفاته.

مؤلفات الكسندر سيرجييفيتش پوشكين

ترك الكسندر سيرچييفيتش پوشكين ميراثا هائلا من المؤلفات، عدد ضخم من القصائد القصيرة التى ولج فيها مختلف مجالات الابداع الشعرى، فكانت له قصائد فى الحب.. الصداقة.. حب الوطن.. فلسفة الحياة والموت..

وقصائد وصفية فى جمال الطبيعة الروسية فى اشراقها وعبوسها..

والى جانب هذا العدد الضخم من القصائد القصيرة، ترك پوشكين قصائد مطوله (ملاحم): «روسلان ولودميلا»- «أسير القوقاز»- «الغجر»- «پولتاڤا»- «الفارس البرونزى» و «نافورة باختشى سراى». مسرحيات تراچيدية: «پوريس جودونوڤ- «الضيف الحجرى»- و «موتسارت وساليرى».

هذا الى جانب الرواية الشعرية «يڤجينى أنيجين»، التى تعد معجزة لغوية من حيث تفردها فى روعة الصياغة وفلسفة الفكرة ورشاقة تناولها.

وتستمد يڤجينى أنيجين اهميتها ايضا من كونها اول رواية تكتب شعرا فى الادب الروسى. واستغرق پوشكين فى كتابتها ثمانيةأعوام، فقد بدأها عام ١٨٢٣ وانتهى منها فى عام ١٨٣١.

أما أعماله النثرية، الروايات القصيرة: «حكايات ايڤان بيلكين»- «الملكه البستونى»- «ابنة الضابط»- و «دوبروڤسكى».

فى «حكايات ايڤان بيلكين»، وهى مجموعه قصصية تتألف من خمس قصص يربط بينها ذكريات الشخصية الرئيسية «ايڤان بيلكين»، يتناول پوشكين، لاول مرة فى الادب الروسى، حياة اشخاص عاديين من افراد الشعب الروسى البسيط الذى يعانى من قسوة الاوضاع الاجتماعية المتردية فى ظل الحكم القصيرى.

وفى الرواية القصيره «ملكة البستونى» نجده يعرى، لاول مرة صورة انسان عهد البورجوازية منذ بداياته فى روسيا.

وفى رواية «ابنة الضابط» يرسم پوشكين پورتريه ل«امليان پوچاتشوڤ» قائد ثورة الفلاحين فى عهد القيصره يكاترينا الثانية- ١٧٧٥. تلك الثوره التى انتهت بالقبض على پوچاتشوڤ واعدامه. وفى الرواية يقدم پوشكين صورة للبطل الشعبى كما لم يكتب عنه أحد من قبل. يكتب عن پوچاتشوڤ، فيثير فى نفس القارىء الاحساس بالتعاطف الشديد مع امليان پوچاتشوڤ والاشفاق عليه من المصير الذى ينتظره.

كان هذا ايضا يحدث للمرة الاولى فى الادب الروسى، اذ انه لم يكن مسموحا بالحديث عن پوچاتشوڤ الا من وجهة النظر القيصرية.... والا....

اما رواية «دوبرڤسكى»، فتتحدث عن «النبيل دوبرڤسكى» الذى وجد هدفا لحياته فى

محاولة تقويم اعوجاج قوانين الحياة فى روسيا القيصرية على طريقة البطل الاسطورى الانجليزى روبين هوود، فصار يسرق الاغنياء ليوزع ما يسرقه منهم على الفقراء... تلك ايضا كانت منطقة محرمة خاضها پوشكين، لاول مره فى تاريخ الادب الروسى.

كما أعد پوشكين صياغة شعرية برؤية جديده لبعض الاساطير والحكايات الشعبيه الروسية التى كان يستمع اليها فى طفولته من مربيته الروسيه العجوز. من هذه الاساطير «حكاية الديك الذهبى الصغير» و «حكاية الصياد والسمكة الذهبيه».

خصائص أدب پوشكين

كان الكسندر سيرچييڤيتش پوشكين يبحث عن مبادىء جديده للتوصيف فى الادب.

وكان بحثه ينصب أساسا على دراسة الحقيقة وقوانين التاريخ.

اطلع پوشكين على التاريخ الروسى فى نهايات القرن السادس عشر وبدايات القرن السابع عشر بحثا عن حلول لمشكلات عصره، فقد كان يؤمن بأن حلول مشكلات أمة ما فى عصر ماتكمن فى تاريخ هذه الأمه ولذلك لابد من دراسة واعية لهذا التاريخ والتأمل فيه للوقوف على أسرار عظمة الماضى وأخطائه ومحاولة تلافى هذه الاخطاء فى المستقبل. وانصب اهتمام پوشكين بشكل خاص على دراسة العلاقة بين الحاكم المطلق وبين الشعب واتضح له التنافر الأبدى بينهما، فالحاكم المطلق كان دائما فى عداء مع الشعب.

لقد وضع پوشكين بمجموعة مؤلفاته حجر الأساس لصرح المدرسة الواقعية النقدية فى الادب الروسى فى القرن التاسع عشر، وكانت له بصمات واضحة فى مجالات الابداع الادبى المختلفة..

وقد اشترك الكثير من أدباء روسيا وشعرائها فى اتمام صرح الادب الروسى المهيب الذى بدأه پوشكين فى مجال الشعر، سار على دربه شعراء عظام مثل: ليرمانتوڤ ونيكراسوڤ وبلوك. وفى الرواية نجد جوجول ودوستويڤسكى وتورچينيڤ. وفى المسرحية، استروڤسكى وتشيخوڤ.

فى مؤلفات پوشكين يطالعنا الصدق والبساطة والنبل مع أقتران كل هذه الاشياء الجميلة بروعة اللغة وعظمتها التى بلغت حد المعجزة.. عباراته تنساب فى تناغم ونعومة تجعل مؤلفاته صورة للجمال المطلق.

تميزت قصائد پوشكين بالنزعة الانسانية العميقة والفلسفة المتأملة الرصينة والحب العظيم للحرية والايمان الراسخ بروح الشعب الروسى والحب الهادىء للغة الروسية ولكل ما هو روسى.

وأجمل قصائد پوشكين فى الحب هى القصائد المستقاه من تجاربه الحزينة، التى كتبها تحت تأثير الآلام النبيلة التى كان يعانيها بعد فشله فى تجربة ما.

كان پوشكين مبدعا عبقريا قلما يجود الزمان بمثله. كان اديبا وشاعرا لا يبارى من حيث تمكنه من جماليات اللغة الروسية، الا ان تلك لم تكن وحدها سر عظمته... كانت عظمة پوشكين فى رسالته العميقة المليئة بالمعانى النبيلة.

وامتزج عنده جمال الفكر برشاقة العباره.

مختارات من شعر پوشكين

الى تشادايف

لم نعش طويلا فى الضلال...
تلاشت أوهام الصبا،
كما يتلاشى الحلم فى ضباب الصباح..
نستمع الى نداء أرض الآباء..
الحب.. الأمل.. المجد الهادىء..
يقوى النداء من عزائمنا،
لنقف فى مواجهة القدر الجائر..
نتلظى بانتظار
ساعة الحرية المقدسة،
كما ينتظر العاشق
لقاء الحبيبة.
مادامت ارادة الحرية تشتعل فينا..
ومادامت القلوب الشريفة تحيا بنا..
سنهدى الحرية المجيدة
الى ارواح الاباء.
ستشرق شمس الحرية
وتضىء حياتنا بالسعادة.
وتنفض روسيا

رماد الحلم الاسود.
وعلى حطام الاستبداد
سيكتبون أسماءنا.

١٨١٨

لم أعد أتمنى
لم أعد أحلم
لم تهد لى سوى المعاناه
ثمرة لانتهاء قصتنا.

قتلت ورودى
أحيا بأشجانى.. أتنفس وحدتى..
وأنتظر... هل تحين النهايه؟

أنتظر النهاية.. كورقة وحيدة
على شجرة عارية..
تدوى الريح.. ترتعب..
ويأتى الصقيع.. تنهزم.

١٨٢١

أتغفرين لى افكارى الغيوره
وحبى القلق المجنون؟
أنت وفيه لى: لِمَ اذن يستهويك
ان تلهبى أوهامى وتؤججى احلامى؟
أنت ملكة.. يلتف حولها المريدون..
لاتصدين احدا..
تشعلين أوهام الحب.. ربما تشفقين..
ونظراتك الفاتنة.. تحنو فى حين وتقسو فى حين..
أنت تثقين بهيامى بك..
ولاترينني فى الزحام..
بدين الوحدة والصمت أدين..
اتعذب بغرام مهين..
لاتلقين على بكلمة ولابنظرة.. اتقسين؟
لو وجدت شجاعتى لافر منك..
اترسلين نظرة قلق فى اثرى..؟
ولو بادئتنى احداهن بحديث.. اتغارين؟
اتقولين: «فيم انسياقك اليها؟
عد الى مكانك عند اعتابى..»
انت لاتسمحين بفرارى..
ولاتعبرين عن الحب..
وهذا الغريم..

أي حق له في ان يشحب ويغار؟
ما الذي كان يفعله بدارك عند الغروب؟
.. ..
أتعرفين.. أ توهمني معك وحدنا ..
أنت رقيقة يطل منك سنا ..
واعترافك بالحب يشرق كالمنى ..
تضحكين من آلامي ...
انا ايضا لي محبات وافهمك ..
حبيبتي .. بالله لاتعذبيني
انت لاتدرين كم احبك ..
ولاتعلمين كم اتألم.



١٨٢٣

من يكون لك؟
أي حق له في أن يشحب ويغار؟
ما الذي كان يفعله بدارك عند الغروب؟
.. ..
أتعرفين ..
أتوهمني معك .. وحدنا ..
أنت رقيقة يطل منك سنا ..
واعترافك بالحب يشرق كالمنى ..
.. ..
أنا أفهم كيف تشعرين ..
أنا أيضا لي معجبون ..
حبيبتي .. بالله لاتعذبيني
كم احبك .. انت لاتدرين
وكم اتعذب .. انت لاتعلمين.

١٨٢٣

يخفق الهواء
بنسمات ليليه
والنهر
يصخب
ويعدو

ها هي اهلت كقمر ذهبي
صمتا .. صه .. اصوات قيثارة ..
اسبانية مليحة ..
لاحت في الشرفة ..
بنسمات ليلية
يخفق الهواء
والنهر
يصخب

١٨٢٤

لو خدعتك الحياة
لاتحزن ولاتغضب ..
تماسك في يوم الحزن
وسيأتي الفرح .. ثق .. سيأتي ..

عش بقلبك في المستقبل ..
الحاضر تعس .. ؟
انه لحظة وينقضي ..
وعندما ينقضي ستتذكره بسعادة.

١٨٢٥

أذكر تلك اللحظة الرائعة
حين تبديت لى
كطيف عابر،
كمثال للحسن الطاهر .

فى عذابى وحزنى ويأسى ،
فى اضطراب حياتى وصخبها
كا ن يتردد فى اذنى صوتك الملائكى
وتأتينى فى احلامى ملامحك الحبيبة

ومرت سنوات.
عصفت ريحها بأحلام الماضى
وغمر النسيان صوتك الحنون
ومحت الاعوام قسماتك السماوية .

فى منفاىّ المعتم
أيامى تمضى وئيدة
بلا ايمان .. بلا الهام ..
بلا دموع .. بلا حياة .. بلا حب .

وتزيح نفسى ستار الايام الثقيلة
حين تبديت لى ثانية
كطيف عابر ،
كمثال للحسن الطاهر .
ويخفق القلب بالفرح
ويعود اليه
الايمانوالالهام
الحياة والدموع والحب .

١٨٢٥

اغنية باكوس
«اله الخمر والمرح»

فيم صمت صوت المرح .. ؟
فلنصغ اليك أغنيات الفرح ..
مرحى للنساء الحنونات
مرحى للزوجات المحبات
فلنملأ الكئووس
ولنلقى فيها بخواتم الذكرى
ولنشرب نخب ربات الفنون .
توهجى شمس العقل
ولتشحب أضواء المصابيح
أمام ضيائك
ولتخمد أشعة الحكمة الكاذبة
أمام شمسك الخالدة
فلتحيا الشمس
وليسقط الظلام!

١٨٢٥

امسية شتائيه

عاصفة معتمه تخيم على السماء
وريح ثلجية ..
تاره تعوى كالذئاب ..
وتارة تبكى كالاطفال ..
ويجأر سطح البيت الخشبى
بالشكوى من الريح اللعوب ..
وتدق العاصفة نوافذنا ،
كمسافر ضل طريق السفر ،

وبيتنا الخشبى القديم
أحزنته الريح .
وأنت ،
صديقتى العجوز ،
سئمت عواء الريح ..

تهومين فى صمت ..
ويئز النول
فى يديك ..

أىّ صديقتى الطيبة ،
فلنشرب نخب شبابى البائس ،
نجرع كأس الاحزان
ربما يبتهج القلب !
ولنغنى أغنية،
طير مهاجر،
او اغنيه فتاة
ذاهبة لجلب الماء فى الصباح .
عاصفة معتمة تخيم على السماء
وريح ثلجية..
تارة تعوى كالذئاب ..
وتارة تبكى كالاطفال ..
أىّ صديقتى الطيبة ،
فلنشرب نخب شبابى البائس ،
نجرع كأس الاحزان
ربما يبتهج القلب !

١٨٢٥

الى بوشين

صديقى الاوحد ..
لكم شكرت الاقدار ،
حين سمعت أجراس زحافتك
تدق فى فناء منفاىّ الموحش
المكسو بجليد حزين .
أدعو الله
أن تأتى اليك قصيدتى
بعزاء لروحك وسلوى لنفسك ..
وضوء يغمر ظلام سجنك
بشعاع من أشعة أيام الليسيه .

١٨٢٦



الى مربيتى

رفيقة أيامى العسره ..
صديقتى المسالمه العجوز ..
وحدك تنتظرين عودتى
فى غابات الصنوبر الموحشة .
تجلسين عند نافذتك ،
كملاك حارس ..
تتطلعين عبر البوابات المنسية
الى الطريق الطويل الممتد ،
يتوجس قلبك من شرآت ..
وتبطىء الابر فى
يديك المعروقتين ..
ويختنق صدرك ..
.. .. وتصدق النبؤه .. .. ..

١٨٢٦

أريون

كنا كثيرين على متن السفينة
البعض يشد القلاع ..
وآخرون يجدفون ..
كانت المجاديف تضرب بقوة واثقة ..
والقبطان يسيطر على الدفة

ويمسك بزمام السفينة بصمت مهيب ..
وغنيت للبحارة ..
بينما تعربد بداخلى شكوك ..
وعلى غير انتظار استيقظت الامواج
وعربدت الريح ...
مات القبطان وغرق البحارة
لم يَبقَ الايّ .. مغن وحيد
قذفته العاصفة الى رمال الشاطئ ،
ينشد أغنيات الماضى
ويجفف ثيابه
تحت أشعة الشمس .

١٨٢٧

ذكريات

يصمت صخب النهار
يهبط الليل على المدينة ..
فى صمت الليل ..
تتأجج العذابات فى صدرى
وتشتعل الاحزان فى روحى
تحاصرنى أفكار مضنيات
تتداعى الذكريات ..
. . . .
يقفز كتاب من صندوق الذكرى ،
أقرأ فيه سطور حياتى باشمئزاز ..
أرتعش من ذكرياتى وألعنها ..
أتشكى بمرارة وتنهمر دموعى .. .
لكنى لا أملك أن أمحو من ذاكرتى
سطور الاحزان ...

١٨٢٨

زهرة

وجدت زهرة جافة .. هجرها العبير
منسية فى طيات كتاب ..
أخذتنى افكار غريبة
وامتلأت نفسى بالتساؤلات ..

أين أينعت تلك الزهرة؟ متى؟ وفى أى ربيع؟
أى زمان مضى منذ أزهرت؟
هل اعرف اليد التى قطفتها ؟ أم هى يد غريبة عنى؟
ولِمَ وَضَعَتها فى الكتاب ؟

أتكون ذكرى لموعد غرام ..
أم ذكرى فراق ..
أو ذكرى تَجوّل صبية وحيدة
بين صمت الارض وظلال الغابة ؟

وأبطال القصة .. تراهم أحياء ؟
وأين هم الآن ؟
أم تراهم ذووا وأدركهم الذبول ..
كتلك الزهرة المنسية ؟

١٨٢٨

انشار

فى صحراء جرداء عارية
على أرض لافحة اللهيب
تقف أنشار وحيدة
حارس شرير على مملكة الموت .

ذات غضبة من غضبات الطبيعة
نبتت أنشار
أغصانها أشواك
وجذورها مروية بسائل الهلاك .

فى لهيب الظهيرة
تقطر الاغصان سما
وعند المساء يتجمد السيل
ليعود ويتساقط فى الظهيرة التالية .

لايجرؤ مخلوق على الاقتراب منها
تتساوى فى ذلك النمور والعصافير
تعبرها الريح السوداء وتذهب عنها
لتحيل كل ما تعبره بعدها رمادا .

ولو مرت سحابة
وحُملت بأبخرة الاغصان الوحشية
توصم بالسم
وتدمر كل ما تمطر فوقه .

ذات مرة .. أرسل ملك منَ يأتيه
بغصن من أنشار ..
أطاع الرسول ومضى الى الصحراء
وعاد فى الصباح بغصن الدمار .

جلب الغصن الميت الاوراق
المثقل بسائل الهلاك
والعرق البارد ينسال
على الوجه الشاحب نهرا

ورقد الرسول واهنا
على فراشه الفقير
ومات عبدا
لنزوة الملك المنتصر ..

وأتى الملك بسهامه المطيعة
وسقاها السم القاتل
وأطلقها بالموت والدمار
على المملكة المجاورة .

١٨٢٨

صباح شتائى

الصقيع والشمس اجتمعا فى يوم بهى
وأنت بعدك غافية ..
استيقظى جميلتى ..
افتحى عينيك الحانيتين ..
وكونى فى استقبال ربة الشروق ..
وأطِلى كنجمة الشمال .

بالأمس .. غضبت السماء وأعتمت
وتحركت عاصفة ثلجية ..
انطفأ القمر وشحب
وانزوى مصفرا فى السحب الكئيبة ..
وأمام حزن الطبيعة ، جلست أنت حزينة
والآن .. انظرى ..

تحت سماء زرقاء صافيه
تطل سحب بيضاء نقيه
ثلوج ناصعة ترقد تحت شمس حانية

أشجار الغابة وحدها سوداء
وتجملت أشجار الشوح بندف الثلج البيضاء

والنهر يلتمع تحت الجليد .

١٨٢٩

كنت أحبك : وربما مازلت ..
ربما مازالت جذوتك تشتعل تحت هشيم نفسي
لا تنزعجي ..
لست أريد أن تأسىّ من أجلى .

أحببتك بلا أمل فى مصارحتك ..
كم تمزقت بين حيائى منك وغيرتى عليك ..
أحببتك برقة وحنان .. بقلبى وروحى ..
وكم أدعو الله ، أن ينعم عليك بمن يحبك مثلما أحببتك .

١٨٢٩

يخيم الظلام على التلال
يصطخب النهر
شجن عذب يشرق بقلبى
شجن ملىء بك
بك وحدكِ يا معذبتى
لكنى لستَ حزينا
قلبى يشتعل بالحب .. لأنه ..
لايقوى على ألا يحب .

١٨٢٩

مسافرة الى شواطىء الوطن البعيدة
راحلة من الأراضى الغريبة
فى ساعة لاتنسى .. ساعة حزينة
بكيت طويلا بين يديك ..

أرادت ذراعاىّ المرتجفتان
أن تستبقياكِ فى عناق
وتبتلت ألا تنتهى
لحظة الفراق .

فى قبلة الوداع المريرة
نأيت بشفتيكِ
عنى
ودعوتنى لأن أهجر منفاىّ الكئيب
وآتى اليك فى شواطئكِ البعيدة
قلت لى :
«يوم نلتقى تحت سماء أبدية الزرقة
فى ظلال أشجار الزيتون
ستعود وتجمعنا قبلات الحب» .

وهناك .. حيث تتألق السماء ..
حيث يتعانق البحر مع ظلال الاشجار ..
خلدت أنت الى رقاد أخير ..
اختطفتك منى ظلمة القبر ..
ومازلت أنتظر قبلات اللقاء ..

١٨٣٠

حان الوقت يا صديقى ليطالب القلب بالسكينة
تمر الايام واحدها فى اثر الآخر .. ومع كل ساعة غاربة ..
يتلاشى سطر من كتاب حياتنا .. وأنا وأنت ..
نظن أننا نحيا أبدا .. وعلى غير انتظار .. يأتينا الموت .

على الارض لن تجد سعادة.. فابحث عن



الحرية والهدوء .

تتوق نفسى الى الفرار من صخب هذا العالم ..

تتوق نفسى الى صمت العزلة ..

تتوق نفسى الى العمل فى سكينة محراب الفن القدسى .

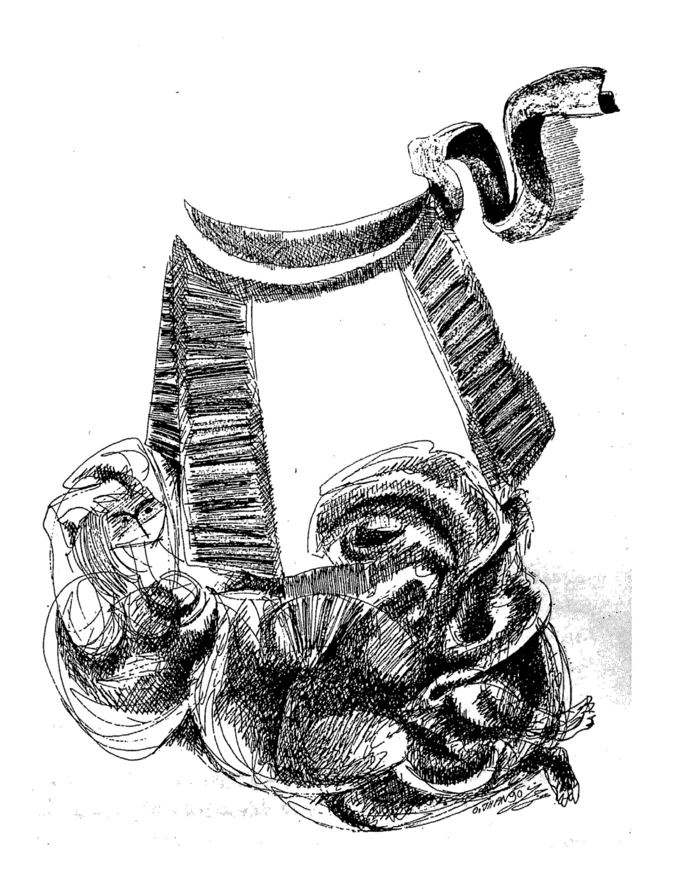
١٨٣٤

كنت أظن القلب قد نسى
كيف تكون المعاناة...
وتمنيت لو أن القصة التي كانت
لن تكون ثانية .. لن تكون ..
وددت لو ينسى القلب البهجة والاحزان
وتذهب عنه الاحلام .
... وها هى البهجة والاحلام والاحزان
تغزوه ثانية .. ويصعقه الجمال .

١٨٣٥

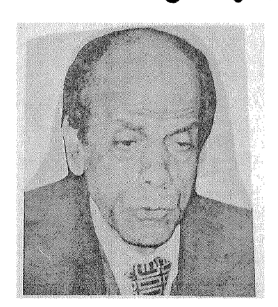
استدراك

تعتذر أدب ونقد عن عدم الاشارة إلى أن اللوحات الخطية فى العدد ٥٦ من أعمال الفنان عماد حليم
كما تعتذر عن عدم الاشارة للفنان عمر جيهان وتذر نبعه ومحمد حمدان فى العدد ٥٩



د. على الراعى

سبعون شمعة وعمر من العطاء



فى هذا الشهر، أغسطس ١٩٩٠، يبلغ د. على الراعى عامه السبعين، وتود «أدب ونقد» أن تعبر عن تقديرها وحبها البالغين لهذا الرجل الفريد: الناقد الذى أغنى حياتنا الفكرية والمسرحية باسهامات تظل أحد أعمدة التأسيس فى حركتنا الثقافية حتى الآن. المثقف الملتزم الذى رافق- وساهم فى- الحيوية الثقافية والمسرحية فى الخمسينات والستينات ، بفكرة ورأيه وادارته ونقده وتوجيهاته وتأصيلاته النظرية.

وحينما اعتمت الحياة الثقافية فى منتصف السبعينات لم يتخل عن دوره- وإن أخلى اداريا عن القيادة والتوجيه- فظل فى صمت الفرسان المرابطين ينقد الأعمال الفنية، ويمد بصيرته النقدية الى الأعمال الروائية والقصصية ،يرفد حياتنا الفكرية بالكتب الاساسية، التى تعرف بالحياة

الأدبية والمسرحية العربية: نظرا وعروضا ونصوصا.

الرجل الذى قدم لحياتنا الفكرية: الكوميديا المرتجلة، توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر، البطل فى الأساطير الشعبية، مسرح الدم والدموع، المسرح فى الوطن العربى، وغيرها من أضافات مضيئة

فى عامه السبعين- أمد الله فى عمره- تقدم «أدب ونقد» هذه الصفحات البسيطة التى لن تفى الرجل حقه، سوى أنها ستحمل معنى التقدير والامتنان.

«أدب ونقد»

الناقد المسرحى: الضلع الخامس

د. على الراعى

السيد وزير الثقافة،

السيدات والساده الزملاء.

أرض المسرح خصبة والمواهب وافرة، بذرة المسرح مدت جذورا عميقة فى الارض الطيبة، حب الناس للمسرح لم يفتر حتى فى أشد الاوقات عتمة ونكوصا.

ريح منعشة تهب الآن على فن المسرح وعشاقه ومريديه والعاملين فيه. النظرة الخاطئة للمسرح تذوى رغم الضوضاء العالية التى لاتزال تثيرها متاجر المسرح وبوتيكاته. التليفزيون يبدأ من جديد الحفاوة بالمسرح الجاد ويعود بفكرة مسرح التليفزيون الى أصلها الصحى، قبل ان تكتسحها ضراوة انتاج الكم. برنامج «تياترو» الذى الغى فجأة وبلاسبب أو انذار يعود الى الشاشه الصغيرة قريبا. وأخيرا، اجتماع الليلة وهو ظاهرة هامة ينبغى ان نتوقف عندها، تكريم نقاد المسرح هو اعتراف آن أوانه بالضلع الخامس فى العملية المسرحية بعد المؤلف والممثل والمخرج والجمهور.

ليس الناقد المسرحى متفرجا واعيا وحسب، ولكنه جزء من العملية المسرحية، يعيش فى داخلها، ولامفر له ان يفعل، اذا ما أراد أن يكون عنصرا فاعلا. على الطريق المسرحى عقبات كثيرة، غير انها لاتستعصى على الازاحة، مادامت الارادة قائمة والحب موجوداً، الحب خاصة، ان فن المسرح يحتاج الى حب كبير كى يقدم، فمن سوى عاشق مدله يحتمل متاعبه الكثيرة فى كافة المجالات؟ الكاتب الذى يبذل نور عينيه كى يخرج من ذات نفسه كلمة مسرحية يقولها للناس؟ المخرج الذى يلتقط النور ويجسده على الخشبة مستخدما أقصى قدراته واجدرها بالتعبير المسرحى الناضج.؟ الممثل الذى يدخل نفسه فى اهاب غيره كل ليلة، ليلة بعد ليلة متحملا العناء الشديد وكل مايطمح اليه ان يبلغ بفنه التمثيلى أسماع الناس وقلوبهم وعيونهم.

قرأ نيتشه مسرحيات شكسبير وكتب يقول: لاأجد ماهو أدعى لتقطيع نياط القلوب مما قرأت فى شكسبير، كم عانى الرجل- لامفر- كى يبلغ بفنه الناس.

فالمسرح عناء كبير، ولكنه ايضا لذة قصوى، اكثر مايبعث فيه على السعادة انه فن متجدد، يتخلق كل يوم على الخشبة، ينصب الفنان المسرحى القبة السحرية كل ليلة، ويجهد فى سبيل ان تكون جميلة مؤثرة، آخاذة، ثم يتقدم هو بنفسه ليهدمها بيده. غير أنه يعلم علم اليقين انه سوف يقيمها من جديد فى الليلة القادمة، فالمسرح لايختفى الا ليقوم. هكذا كان دأبه دائما عبر القرون، رغم المطاردة، والحبس والمنع، بل وإحراق الامبراطور كاليجولا لواحد من ممثليه فى أحد المسارح الرومانية. المسرح اذن يحتاج هذا الحب المتدله. هذا النقد للنفس، هذا الاصرار على أن تبقى القبة المسرحية قائمة دائما، مضاءة دائما، منيرة دائما، هادية دائما، باعثة على النشوة والامل.

من أجل هذا الهدف النبيل ينبغى ان يعمل المسرح والمسرحيون.

العدد القادم

- تطور الموسيقى فى الشعر العربى المعاصر د. شكرى عياد
- تزييف الهوية الفلسطينية فى السينما الاسرائيلية ترجمة أحمد يوسف
- حوار مع فنان الكاريكاتير:شريف فتحى
- د. صبرى حافظ يكتب عن أحمد زغلول الشيطى
- البروسترويكا والأدب السوفيتى ترجمة سمير الأمير

الكلمة التى ألقاها الدكتور على الراعى باسم المسرحيين، فى حفل تكريم المسرحيين المصريين، بمناسبة يوم المسرح المصرى (فى ذكرى جورج أبيض)، الشهر الماضى.وقد تم تكريم كل من :د. على الراعى. د. لويس عوض. فؤاد دوارة، تقديرا لدورهم فى إثراء المسرح المصرى.

د. على الراعى:

المسرح فى الوطن العربى:

جدارية مترامية الأبعاد

فاروق عبد القادر

نعم. كان لابد لاحد أن يبدأ وأن يحاول رسم صورة شاملة لواقع المسرح العربى المعاصر. هذا هو، «التحدى القوى الفاتن» الذى سعى الدكتور على الراعى لملاقاته بكتابه الأخير: «المسرح فى الوطن العربى». وقد رسم الدكتور الراعى جدارية مترامية الأبعاد للمسرح العربى، اعتمد فيها التقسيم الجغرافى. فبعد القسم الأول بعنوان «الأصول» ويضم فصلين : التراث والمسرح الشعبى. جعل القسم الثانى عن المسرح فى المشرق العربى، مفردا فصول لمصر وسوريا ولبنان والمسرح الفلسطينى والأردن والسودان، ثم القسم الثالث عن الخليج العربى ويشمل ثلاثة فصول عن العراق والكويت والبحرين، والرابع ويضم فصولا عن ليبيا وتونس والجزائر والمغرب، وأخيرا ينهى المولف كتابه ببحث عن «المسرح العربى والمستقبل».

والشئ الذى لاشك فيه أن الدكتور على الراعى قد بذل جهدا كبيرا فى جمع مادته والعكوف على تحليلها، فهذا الجسد مترامى الأطراف من المحيط الى الخليج يجعل من مثل هذا العمل امرا شاقا: التجزئة واقع قائم، والممارسات السياسية اليومية تؤكده وتعمل على تعميق اشكاله، واذا كانت الثقافة- ومن بينها المسرح بطبيعة الحال عرضا وجمهورا- هى نتاج ذو طبيعة خاصة لهذا الواقع تعكس اكثر جوانبه بروزا والحاحا وتشير الى التناقضات الكامنة فيه، كان من الطبيعى أن تتضح فيها ملامح شعب له تكوينه التاريخى العام والمشترك تتمايز داخله تكوينات خاصة ترتبط به وتستقل عنه، ويحاول- من خلالها جميعا- التعبير عن طريقته فى النظر الى أمور حياته

والتعامل معها وحل تناقضاتها منطلقا لمرحلة أرقى من تطوره. ولعل هذا- فى صياغة أخرى- ماعناه الباحث حين يقول فى تقديم كتابه: «من يقرأ هذا الكتاب سيجد نفسه دائما بين أهله اينما انتقل المؤشر من الخليج الى المحيط: الهموم ذاتها، الالام بعينها: الآمال ودواعى الاستبشار هى هى فى كل قطر عربى، وسيجد ايضا شعوب الوطن العربى جميعا تمد أيديها عبر الحدود المصطنعة، تمدها بجهد واضح يتبين القارئ آثاره فى عدم توفر النصوص فى بلد عربى ما «أوقلة المتاح من انباء النشاط المسرحى فى بلد آخر.. وكخطوة أولى على طريق التعريف بالمسرح فى الوطن العربى اقدم هذا الكتاب». واقع التجزئة هذا نفسه هو مافرض على الباحث مادته وطريقة تناولها معا ، وهو يقول بوضوح لا لبس فيه: «لم اتردد فى أن اثبت ماوصلنى من معلومات الغير عن مسارح عربية لم يتح لى ان اتعرف على انتاجها تعرفا مباشرا مؤثرا فى هذا أن أكون ناقلا عن ان اكون متجاهلا... والهدف العام لهذا الكتاب هو التعريف بالمسرح فى الوطن العربى، وقد سلكت كل السبل المتاحة كى يكون هذا التعريف أوسع واشمل ماتسمح به الظروف، موقنا- مع هذا- من أن جهدا اكبر لابد أن يبذل فى المستقبل كى يكون هذا التعريف كاملا(التقديم ص٧-٨).

انما داخل هذا الاطار الذى حدده الكاتب لكتابه تكون المناقشة، لاخارجه ولابعيدا عنه. بعبارة أخرى لا معنى فى مثل هذه المناقشة للاشارة الى مسرحيين لم يتعرض لهم المولف أو إعمال أخرى لمسرحيين تناول بعض أعمالهم دون بعضها الآخر، فالمعلومات التى أتيحت للباحث هى التى حددت طريقته فى تناول المسرح فى هذا القطر أو ذاك، فى ضوء ماقاله من أنه يفضل أن يكون ناقلا عن أن يكون متجاهلا.

حظيت بعض الفصول بتناول أشمل من سواها، لكن الكتاب فى عمومه جاء مفيدا لدارسى المسرح والمهتمين به فى كل انحاء الوطن العربى، فثمة مسرحيون قدمهم الكتاب تقديما وافيا وشاملا وجديدا على القارئ العربى (وأهمهم فى العراق يوسف العانى ونور الدين فارس، وفى تونس عز الدين المدنى، وفى سوريا وليد اخلاصى وممدوح عدوان) وثمة مسارح فى اقطار عربية توفرت للباحث عنها معلومات كافية وخبرة كبيرة فقدم دراسات متكاملة عن مسارحها فى الماضى والحاضر وتعريفا شاملا بأهم كتابها وفنانيها (وبوجه خاص المسرح فى العراق والكويت والبحرين- وإن كنت أرى أن مكان المسرح العراقى هو بين اقطار المشرق العربى لابين أقطار الخليج) من الناحية الأخرى فقد أدت قلة المعلومات ببعض الفصول لأن تكون محدودة القيمة، لاتكاد تضيف الكثير (بوجه خاص المسرح فى الاردن والسودان والجزائر). لكن هذا التفاوت- على أى حال- هو نتيجة من نتائج التقسيم الجغرافى الذى اعتمده المؤلف لفصول كتابه.

وداخل هذا الاطار ايضا أرجو أن تكون ملاحظاتى التالية، هى ليست «نقدا» لكتاب قدر ما هى تعليقات على بعض مايثيره من قضايا ويرد فيه من احكام. ولنبدأ من العام الى الخاص:

الفرجة والمسرح:

*يثير كتاب الدكتور الراعى قضيتين عامتين: الاولى هى أصول المسرح العربى، أو بالأحرى أشكال ظاهرة «فعل المسرح» قبيل والى جانب الشكل الذى عرفه العرب نتيجة صدامهم بالحضارة

الأوروبية أوائل القرن التاسع عشر، والذى اتفق الباحثون على أنه بدأ حين ارتفعت ستائر مسرح مارون النقاش فى دمشق ذات يوم من ١٨٤٧ هنا يختلف الباحثون وتتعدد المواقف، لكن الحديث دائما يمضى فى أحد اتجاهين : تفسير أشكال من نصوص وردت فى بعض كتب التراث (أدباً وتاريخا)، والثانى هو الاشارة الى ظواهر العروض الموجودة حتى اليوم أو التى كانت موجودة لزمن قريب، ولاعلاقة لها بهذا الشكل الأوربى الذى اتفق على تسميته بالمسرح الايطالى أو مسرح أوربا القرن التاسع عشر.

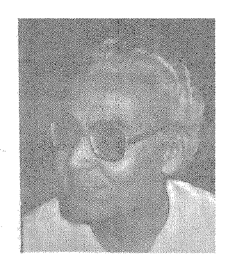
ويجمع الدكتور الراعى فى القسم الاول من كتابه بين هذين الاتجاهين، فيرتحل فى الزمان باحثا فى كتب التراث عما يراه أشكالا مسرحية ، ثم يرتحل فى المكان فيشير لبعض الأشكال التى يراها كذلك، أنه يورد قصصا عن مجالس لهو بعض الخلفاء العباسيين وندمائهم، ومواكبهم ومراسم استقبالهم، ومقلدى الأصوات واللهجات، والاديرة أو الديارات والحانات من حيث هى أماكن عرض مسرحى، ويشير فى هذا الصدد الى المقامة وخيال الظل، ثم ينتقل الى التمثيل البشرى قبل معرفة هذا الشكل الأوروبى ،فيتناول بعض ماذكره الرحالة الذين زاروا مصر فى القرنين الثامن والتاسع عشر (أهمهم كريستيان نيسبور وادوارد لين)، ويستعرض الأشكال التى عرفها المسرح الغربى (استعراضا يعتمد على قليل رآه وكثير يقتبسه عن كتاب الدكتور حسن المنيعى «أبحاث فى المسرح الغربى«): مسرح الحلقة والبساط (ومن بين أشكال هذا الأخيرة ظاهرة سلطان الطلبة)، ويخلص الكاتب بعد استعراض هذه الأشكال المختلفة الى أنه: «لم يمنع الناس فى تلك الأيام والأيام التى تلتها حتى ظهور المسرح العربى المكتوب فى أواسط القرن التاسع عشر من النظر الى كل هذه الألوان الفنية والدور التى تحتويها والفنانين الرسميين المشاركين بها على. انها جميعا من فنون العرض المسرحى الا أمران: أولهما أن العرب الاقدمين لم يقرأوا نصوصا مسرحية قط، لامن فن اليونان ولا من فنون الشرق الأقصى، فكان المسرح بهذا- كفكرة وفن معا- غير وارد عليهم، والامر الثانى أن العرب- أشرافهم- كانوا يمارسون المسرح دون أن يعرفوا انه مسرح وكانوا يشتغلون به فى السر والعلن. كما مر بنا سابقا (يشير الى بعض مظاهر لهو الخلفاء وندمائهم فى مجالسهم.ص٤٥-٤٦)

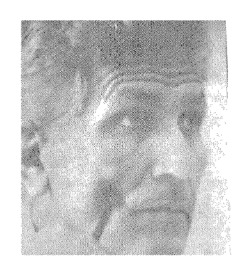
ولاشك فى أن العرب- شأنهم شان كل شعب آخر- قد عرفوا اشكالا من العروض أو مظاهر الفرجة، وأن هذه الأشكال قد تنوعت تنوعا كبيرا من منطقة عربية لاخرى: فى مصر كان السامر وعروض الشوارع ثم الفصول المضحكة، وفى المغرب تلك الأشكال التى اشار اليها الدكتور الراعى، ويضيف اليها باحثون غيره اشكالا أخرى منها حفلات الذكر فى تونس ومسرح السرو الشاميه فى المغرب ورقص المولوية فى لبنان وطقوس التعزية التى بدأت فى كربلاء والنجف ثم امتدت الى كل مكان يقيم به الشيعة، ورقص السماح السورى الذى يقول عنه أحد هؤلاء الباحثين:«يقال أن أصل السماح هو صلاة قام بها الشيخ أحمد العقيلى فى منبج، اذ اصاب المنطقة محل شديد وجفاف مديد، وكان الشيخ أحمد من المتصوفين وصاحب طريقة له تلاميذ كثيرون فذهب الى تل مرتفع هناك وقام بصلاته مع جمع غفير من الناس وأنشد قصيدته «اسق العطاش» ولدى العودة اذا بالسيل المنهمر يتساقط من السماء، فانقلب الأمر الى شبه عيد وفرح،

وعلى أثر هذه الحادثة بدأ التلاميذ بتكرار القصيدة والرقص على أنغامها وسميت بالسماح،أى رقص يسمح به الدين.. » (انظر: دكتور سلمان قطاية«المسرح العربى، من أين والى أين». دمشق، ١٩٧٢. ٥٧)

ولقد ترددت مناقشة هذه القضية على اقلام الباحثين لدرجة قاربت الاملال! ويبقى أن السؤال الأساسى يجب أن يكون حول ارتباط هذه الأشكال بجمهورها وقدرتها على التعبير عن احتياجاته وهمومه،أى أن المهم ليس «شكل» مايعرض، بل أن يجد فيه الجمهور شيئا يتصل به، بمجتمعه أو حياته أو نفسه، ومن ثم يسعى اليه طائعا لانه يجد فيه المتعة والتسلية وربما شيئا من الفكر أيضا، من هنا قد يكون صعبا أن نجعل من مجالس لهو بعض الخلفاء أو مواكبهم عروضا مسرحية، مهما تفننوا فى محاولة إحداث الشعور بالابهار عن طريقها ومهما حفلت بالالوان والأضواء والحركة، فالعنصر الأساسى المفتقد هناهو تلك العلاقة المتفق عليها ضمنا بين المؤدى-الممثل وجمهوره، ذلك العقد غير المرئى بين قطبى التجربة، هذا العنصر موجود فى كثير من الاشكال السابقة على المسرح(أو الأشكال قبل- المسرحية حسب تعبير الدكتور حسن المنيعى)، وهى من ثم قابلة للتطوير ، ولأنها تعتمد أساسا للتعبير عن هموم معاصرة فى شكل مستفيد من شكل المسرح الأوروبى وسواه من الأشكال، ولقد أصبح ماقدمه الفنان المغربى الطيب الصديقى فى «المقامات» مثالا «كلاسيكيا» فى هذا الصدد حتى قال اكثر من باحث أنه استجابة لما دعا اليه، فالدكتور الراعى يرى أن «التفات الصديقى الى المقامات قد جاء استجابة لدعوة وجهتها الى الممثلين والكتاب العرب المجيدين كى ينظروا فى المقامات، وخاصة مقامات بديع الزمان.. وقد استجاب الصديقى لهذه الدعوة ..» (ص٥٦٩)، والدكتور قطاية يرى بدوره- فى كتابه سالف الذكر- أن «أبا الفتح (الشخصية الرئيسية فى المقامات) هو الممثل الكوميدى فى أول مراحله وبدايته، وقد تبنى نظريتى هذه الطيب الصديقى فقدم مسرحية مقامات بديع الزمان فى مهرجان دمشق عام ١٩٧٢ فكانت مثلا رائعا..» (ص ٥٥)، وسواء جاءت «المقامات» استجابة لدعوة هذا الباحث أو ذاك أو استجابة لاحساس عند الصديقى نفسه.: هو وريث ذلك التراث الغنى والمنوع من الاشكال قبل المسرحية فى المغرب والمتمرس بالعمل على خشبات المسرح الأوربى وورشه المسرحية (تلقى الصديقى تدريبه على العمل المسرحى فى فرنسا أكثر من مرة ،من بينها سنتان كاملتان مع جان فيلار) وفى عروضه السابقة على «المقامات» وضحت اتجاهاته نحو النظر الى الأشكال المسرحية الغربية ومحاولة استخدامها فى أعماله مثل «سلطان الطلبة» و«ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب»، واعداد الصياغات العربية لأعمال من المسرح العالمى مثل «الجنس الطيف» عن برلمان النساء لأرستوفان، و«فى انتظار مبروك» عن «انتظار جودو» لصمويل بيكيت،و«مومويو خرصة» عن «أميدى » ليونسكو- أقول أيا ماكانت البواعث وراء تقديم الصديقى للمقامات فلاشك أنها أنها كشفت عن هاجس مشترك بين المسرحيين العرب فى الأقطار المتباعدة

وقد تحالفت ظروف موضوعية عديدة كى تجعل من التجربة الجزائرية تجربة هامة وذات دلالة فى هذا السياق، انما أعنى تجربة الفنان المسرحى ولد عبد الرحمن كاكى وفرقته التى أسماها اعضاؤها





يوسف ادريس

«فرقة القراقوز» وكتبوا فى اعلاناتهم:«ان عملنا عمل جماعة فلا ضرورة لوضع الأسماء!» ان الجزائر لم تعرف المسرح الأوربى على النطاق الذى عرفته أقطار أخرى فى مشرق العالم العربى ومغربه، وليس بوسع أحد أن يتحدث عن «مسرح جزائرى» قبل الاستقلال فى ١٩٦٢، كانت تجمعات قليلة محدودة النشاط ، تقف العقبات اللغوية والثقافية الخاصة دون أن يقدم باللغة العربية على غرار ماكان يقدم فى تلك الأقطار، وبدأ الحوار حول المسرح الذى يجب أن يقوم فى الجزائر فى ١٩٦٣. وجاء فى البيان الذى أصدره المسرح الوطنى الجزائرى عقب هذا الحوار الواسع:«أصبح المسرح فى الجزائر التى تبنى الاشتراكية ملكا للشعب وسيبقى سلاحا لخدمته.. مسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقع الثورى، الواقعية التى تحارب الميوعة وتبنى المستقبل.. لا التجريدية التى لاتتعامل مع الواقع الثورى» بتلك الأهداف الواضحة انطلق كاكى وصحبه الى الشعب يدرسون واقعه، ويسجلون أساطيره وأشعاره وأغانيه ويغنون موشحاته ويرقصون رقصاته ويعيشون مع الصيادين فى البحر والعمال فى التجمعات والمصانع والفلاحين فى القرى والمزارع، فى عمل جماعى يتميز بالدأب والأناة وحب البحث دون التقيد بكليشيهات وأشكال مسبقة، وقدموا عدة أعمال مسرحية صغيرة أسموها «ماقبل المسرح» أى ماقبل مسرح جزائرى فلقيت حفاوة وجماهيرية واسعتين فى الجزائر وبين الجزائريين الفرنسيين فى فرنسا ، وصفها أحد نقاد باريس فى دراسة طويلة بمجلة «آرت»: «أن أعمال كاكى متكئة على تحرك دقيق ولطيف للتمثيل (ضحك، كاباريه، قراقوز، مهرجون، مسرح إيمائى، سيرك). ويبدو النص كأنه تقريرى، لكن هذا ظاهرى فقط. والممثل مع المخرج يتلاعبون فى تقديمه واللعب بكلماته: كل مافيه ذو أبعاد: النقد، المزاح، وحتى العنصر التراجيدى والعنصر المرعب..» والمواضيع المشتركة لكل المجتمعات الانسانية تبدأ بتأسيس نفسها: وضع القانون، العدل، الطغاة، الصدق والمخاتلة، نظام المدن روابط الحب وروابط الحقد ، وسلاسل الجلادين وسلاسل الحقوق، المسموح والممنوع، حق الثورة واستخدام العنف، والخلاصة تأمل عريض للجوقة بشكل تراجيدى وحاد يعبر عن نفسه بالاشارة وبالحركات الأيمائية وموجه لكى ينتبه المرء لنفسه(عن كتاب الدكتور قطايه سالف الذكر، ص ٨١ ، ٨٢)

ومن أسف أن ولد كاكى أصيب فى حادث سيارة أوائل السبعينات فقلت قدراته على العمل، لكن ثمة أجيالا بعده (من بينهم «فرقة البحر» التى أشار اليها الدكتور الراعى) تسير فى الطريق نفسه مستلهمة الأشكال الشعبية ومستعينة بالتكنيك المسرحى(بل والتليفزيونى والسينمائى) المعاصر لخلق مسرح جزائرى أصيل.

والمهم فى هذا كله عن الأشكال المسرحية العربية فى التراث أو فى الواقع أن شيئا لن يتطور ويكون له معنى اذا كان هذا «الرجوع» الى الشعب شكليا أو «نزولا» اليه لكنه التصاق حميم بالهموم والمشكلات واشكال التعبير التى يعتبر العرض المسرحى- وسواه من أشكال الانتاج الثقافى فى المجتمع- انعكاسا لها. ولاشك فى أن هذا يختلف عن التقاط أشكال أو تيمات شعبية واستخدامها أطرا فارغة لنقل مضمون قد يتطلب شكلا مختلفا لعله شكل المسرح الأوربى المعاصر بالذات(وبعض الأمثلة هنا تشمل أعمال الصديقى عن مسرح «العبث» ومسرحية يوسف أدريس «الفرافير» وبعض أعمال شوقى عبد الحكيم مثل «شفيقة ومتولى»، «المستخبى»).

رأس الذئب الطائر:

* القضية العامة الثانية التى يثيرها الدكتور على الراعى هى قضية العلاقة بين المسرح والتلفزيون، وهو يثيرها مرتين: الأولى فيما يتعلق بالدور الذى لعبته مسارح التليفزيون فى تخريب المسرح الجاد فى مصر، والمرة الثانية أكثر عمومية حين يتعرض لمستقبل المسرح العربى فى الفصل الختامى من كتابه. لقد كان الدكتور الراعى مسئولا عن مسرح الدولة فى مصر حين أنشئت فرق التليفزيون المسرحية، وهو يعدد الأسباب التى أدت لتعثر المسرح المصرى منذ أواسط الستينات : تحالف تجار المسرح وأعداء الفكر التقدمى ، ووقوف الدولة موقف المتشكك بعد أن ظهرت مسرحيات تتخذ موقف النقد من بعض أعمالها، وبالتالى وقوف أجهزة من أجهزتها ضد هذا المسرح: وزارة الخزانة والاتحاد الاشتراكى على وجه الخصوص، ثم جاءت فرق التليفزيون: «من البداية اتخذ كل من التليفزيون ووزارة الثقافة- المسئولة عن المسرح- موقفا خاطئا ومتشككا.. وفى ظل هذه الحرب الأهلية بين مسارح وزارة الثقافة ومسارح التليفزيون خسر الفن المسرحى كثيرا،، وقد كان من رأى مؤسسة المسرح- وكان كاتب هذا الكتاب رئيسا لها آنذاك- أن يقوم تعاون خلاق بين المسرح وفرق التليفزيون وبرامج التليفزيون عامة.. غير ان وزير الثقافة آنذاك لم يرض بهذه النظرة المتعقلة» (ص١٨٤-١٨٥).

والذى أراه- وهو ليس بعيد الاستنتاج من مجمل حديث الدكتور الراعى لو أنه لم يؤثر أن يتوقف دون أن يمد الخطوط لنهاياتها الطبيعية- هو أن الأمر كان يتجاوز قضية آراء متعقلة وغير متعقلة. كان انحيازا من جانب الدولة نحو أحد طرفى الصراع الذى لم يتوقف منذ يوليو ١٩٥٢ بين ثقافة معبرة عن التوجه نحو مصالح جماهير الشعب، وأخرى مناقضة تتوجه نحو تلك الفئات صاحبة المصالح التى تحاول تحويل انجازات يوليو لتحقيق أهدافها فى التسيد، واذا نحن تذكرنا ماحدث من تحولات فى الواقع السياسى- الاقتصادى حول أوائل الستينات لرأينا أن

الأمر لم يكن عفوا. لكنه كان استجابة لهذه التحولات، استجابة تتكشف ببطء نسبى نظرا لطبيعة الفن المسرحي المركبة- لدى مقارنته بفنون الكلمة الخالصة- من جانب، ولاستمرار نضال بعض فنانى المسرح الجاد أنفسهم من الجانب الآخر، ويمكننا أن نجمل هذه التحولات فيمايلى: فى يناير ٥٩ شن النظام الناصرى حملة واسعة النطاق ضد الماركسيين واليساريين والتقدميين الذين كانوا- بما يكتبون ويشيعون- ملمحا هاما من ملامح الثقافة المصرية فى المرحلة السابقة، ودخل المعتقلات مئات الكتاب والمثقفين، وخاف كثيرون من رأس الذئب الطائر، وفى يونيو من العام نفسه أعلن عبد الناصر التزام النظام بمضاعفة الدخل القومى فى أقل من عشر سنوات، وأصدر القوانين الخاصة بالبدء فى الخطة الخمسية الأولى (٥٩/٦٤). كان النظام قد اختار «رأسمالية الدولة» حيث تتولى السلطة الحاكمة القسم الاكبر والمؤثر من الوظائف الاقتصادية التى كان يتولاها المشروع الرأسمالى الخاص، وكانت الفترة من فبراير الى أغسطس ١٩٦٠ وتأميم مجموعة «بنك مصر» ثم «البنك الاهلى» هى المدخل لارساء قواعد النظام الجديد، ثم جاءت قرارات التأميم فى يوليو ٦١ لتكون حجر الزاوية فى اقامة قطاع للدولة يلعب دورا استراتيجيا فى اتخاذ القرارات الاقتصادية ودفع عجلة التنمية .لكن هذه الصحوة لم تدم طويلا، ففى السنة الأولى قصرت الخطة عن تحقيق أهدافها لأنها جاءت قبل قرارات التأميم وتوفر المدخرات الضرورية، وشهدت السنة الأخيرة منها بدايات تردى الوضع السياسى- الاقتصادى من جديد ، وعجز السلطة الحاكمة عن تجاوز أزمتها والتى كان تجاوزها يتطلب مواقف واجراءات تتناقض مع طبيعتها الطبقية (أى ببساطة: عبور الحدود الفاصلة بين رأسمالية الدولة من جانب والاشتراكية من الجانب الآخر). هكذا وقف النظام فى مفترق طرق واحتدمت داخله الصراعات، وتحدث عبد الناصر- اكثر من مرة- عن الحاجه الىّ «ثورة جديدة» أى ضرورة أجراء تغييرات أساسية فى أجهزة الدولة ومؤسساتها وشن أكثر من حملة على ماأسماه «الطبقة الجديدة» (٦٣/٦٤) لكنها كانت أحاديث تعبر عن احساس بالازمة وخطورتها دون أن تملك السلطة القدرة على تجاوزها. وعلى المستوى الثقافى حدث لون من الردة عن الانجازات التى تحققت فى المرحلة السابقة، وكان الطابع الرئيسى لهذه الردة هو سعى الدولة الى احكام قبضتها وزيادة هيمنتها على النشاط الثقافى والاعلامى واخضاع العمل الثقافى لمتطلبات الاعلام والسياسات اليومية، فأممت الصحف تأميما كاملا فى ١٩٦٠. لم يكن تأميما قدر ما كان محاولة لاحكام السيطرة على قنوات التوصيل من أجل تسييد رأى واحد وتضييق الخناق على الرأى المعارض، وفى ٦١ حدث الانفصال وكان ضربة حادة للمد الشعبى العربى الجارف الذى حققته زعامة عبد الناصر، وفى العام نفسه تولى مهندس الدعاية- عبد القادر حاتم- أمر وزارتى الثقافة والاعلام، فراح يدمج مؤسساتهما معا على نحو وضع الأساس القوى لتخريب الثقافة المصرية فى وجوهها المختلفة (لمزيد من التفاصيل انظر لكاتب هذه السطور: «ازدهار وسقوط المسرح المصرى». القاهرة ٧٩ص١٢١ ومابعدها). وتحمل وزارة الثقافة نفسها آثار تلك الفترة المدمرة على المسرح المصرى فترى أن حصيلة العمل المسرحى فى خريف ٦٦ تمثلت فى الظواهر الآتية: «وجود أعداد كبيرة من الفرق المسرحية ليس لها هدف واضح غير تغذية برامج التليفزيون، وزحام كثيف من العاملين يزيد عن حاجة الفرق، واتسام

الانتاج بصفة عامة بانخفاض المستوى، والميل الى تغطية انخفاض المستوى بالبذخ فى الانفاق وتزويق العروض من الخارج، ضعف سلطان التقاليد المسرحية وانفصال التقييم المادى عن التقييم الأدبى والتشجيع على التحلل من الارتباطات الادبية، وتركيز النشاط المسرحى والموسيقى أساسا فى القاهرة وذبوله فى الأقاليم، واهمال المشروعات والانشاءات الجادة. وسيادة روح البيروقراطية وغلبة الأجهزة الادارية على احتياجات الابداع الفنى. وتقدر وزارة الثقافة أن ما أنفق على النشاط المسرحى خلال السنوات ٦٢/٦٦/ بلغ ٠٠٠ . ٤٤٥ر٢جنيه تقريبا، وكان ثمن انفاق هذين المليونين والنصف هو تخريب المسرح المصرى (عن وزارة الثقافة. «أهداف العمل الثقافى» ١٩٦٨،ص ١٢٤-١٢٥).

ولست أظن بوسع أحد- بعد هذا كله - أن يزعم أن ما حدث فى تلك السنوات كان شيئا عارضا، أو خطأ من جانب هذا المسؤول او ذاك، وما أسرع ما جاءت مطرقة ٦٧ تصك رؤوس الجميع، وتفرض على المسرح المصرى- الجاد والهازل معا- موضوعات واهتمامات بل ووسائل عرض مختلفة كذلك.

أما المرة الثانية التى يشير فيها الدكتور الراعى قضية علاقة المسرح بالتلفزيون فهى اكثر عمومية- كما سبق أن ذكرت- وتتعلق بخطر حال وداهم هو المتمثل فى مسلسلات التليفزيون الملونة التى تجتاح العالم العربى الأن. هنا نتفق- كل الاتفاق- فى التنبيه الى هذا الخطر. ما أود أن أضيفه هو تأثير هذه المسلسلات على جمهور المسرح والعاملين فيه على السواء. ان هذه المسلسلات قد ضربت بالفعل المعول الأخير فى صرح مابقى من المسرح الجاد فى مصر (ولست أعرف على وجه اليقين ماذا فعلت فى مسارح الأقطار الأخرى التى لديها مثل الرصيد الذى كان للمسرح المصرى) وماحدث بعد ٦٧ حين تحولت قائمة طويلة من أهم فنانى هذا المسرح الى المسرح التجارى قد حدث ويحدث الآن، فالهجرة الى المسلسلات أيسر وأجدى واكثر مالا واشد بريقا، ولو أن الدكتور الراعى لايزال متابعا للمسرح المصرى لرأى هذا الأثر المدمر وكيف يجعل من المستحيل عمليا أن يستطيع مخرج المسرحية توفير طاقم مناسب لها من الممثلين فكلهم- حتى الدرجة الثالثة والرابعة منهم- يلهثون فى سفر دائم وراء المسلسلات تلك فى ستوديهات الخليج وأوربا، وأدى هذا- فيما أدى- الى لون قبيح من تدليل الممثلين- النجوم على حساب كافة عناصر العمل الفنى (ان الأمثلة هنا تكاد تشمل معظم الأعمال التى قدمت على المسرح القومى خلال السنوات الثلاث الأخيرة، والعمل على اسناد بطولاتها الى أولئك النجوم أنفسهم، بل أن تلك المسلسلات نفسها تعيد تصدير الممثلين الى المسرح بعد أن تزيدهم بريقا وتدور الدائرة!). ان المسألة هنا هى المنافسة بين حركة رأس المال النشيط الذى لايأبه لشئ سوى دورته السريعة محققا أكبر عائد من الربح، ومؤسسات بيروقراطية ليس لديها الدافع ولا الامكانيات كى تقوى على هذه المنافسة. ومن ثم فلست أرى الخير- كما يراه الدكتور الراعى- فى أن هذا «يعمل بكفاءة عظيمة على نشر فكرة المسرح والتمثيل والقصة التمثيلية على نطاق الوطن العربى كله، ويصل فى هذا السبيل الى بلاد عربية لم تعرف التمثيل ولا المسرح ولا الممثلين من قبل ويمثل هذه السهولة». فالاهم هو ما تقدمه تلك المسلسلات ودرجة الوعى التى تود لجمهورها أن يقف عندها ولاشك

عندى فى صحة مايقوله الدكتور الراعى من «أن التليفزيون أخطر من أن يترك فى أيدى تجار الفن. وأن من واجب المثقفين الواعين بالفن ومطالب الشعب معا أن يعملوا على أن يبقى التليفزيون فى ايديهم» (ص٥٨٦، ٥٨٧) لكن المشكلة التى يسقطها الكاتب تماما هى أن أجهزة التلفزيون فى الدول العربية جميعا تابعة للنظم وسلاح من اسلحتها ووسيلة من وسائل تغييب وعى الجماهير وتوجيهه الى حيث تحب، وإننى أرجو أن يدلنى الدكتور الراعى على الوسيلة التى يستطيع هؤلاء «المثقفون والواعون بالفن ومطالب الشعب معا» أن يبقوا التليفزيون فى أيديهم، ولايكفى بأن يسوق لنا آراء المسرحى الايطالى الدونيكولاج والناقد المسرحى مارتن ايسلن على اهميتها.

المسرح التجارى/ مسرح السلطة:

ورغم ان الدكتور الراعى يقول فى تقديم كتابه أنه «تعمد ايجاز الحديث نوعا عن الأقطار العربية التى أخذت حظا وافرا من التعريف بنشاطها مثل مصر. والأسباب فى الحالات التى وجد التعريف بها ليس كافيا، وأبرز هذه الحالات فلسطين وليبيا» أقول رغم ذلك فالفصل الخاص بالمسرح المصرى يشغل اكثر من ربع الكتاب كله(١٥٥ صفحة من مجموع ٥٨٨)، والملاحظة الأساسية حول هذا الفصل هى أن الكاتب يكاد يقف فى تعريفه عند منتصف الستينات لا يتجاوزه، فأهم الأعمال التى تناولها كتبت أو عرضت حول هذا التاريخ نفسه، وحين يعرض لأعمال كتبت أو عرضت بعد هذا التاريخ فهو لايجعلها وسط حركة مسرحية أو اتجاه مسرحى، لكنه ينظر اليها منفردة معزولة عن سياقها (أعنى مسرحيات الجيل الثانى من كتاب المسرح المصرى بعد ٥٢ : محمود دياب، صلاح عبد الصبور، نجيب سرور، على سالم)، ومن ثم غاب عن الكتاب- على خطورته- واقع المسرح المصرى من ذلك التاريخ، وأشير بوجه خاص الى ماأحدثه فى المسرح المصرى واقع ٦٧ حين جعل كتلته الرئيسية تميل الى أحد اتجاهين: المسرح التجارى (والدكتور الراعى يسقطه تماما من كتابه كله) ومايمكن أن نسميه «مسرح السلطة» (أعنى تلك المسرحيات التى اندفعت بعد ٦٧ الى مناقشة قضايا الهزيمة مباشرة أو من وراء مختلف الأقنعة، وكان معظمها يتحايل لتقديم تبرير لها أو يشى باحتقار الجماهير أو عدم قدرتها على المقاومة أو تبرئة القائد والصاق التهمة بحاشية فاسدة أو الوصول الى عبثية كاملة تتساوى فى ظلها كل الأشياء أو الانصراف عن العالم كله والتماس الخلاص فى عالم آخر. واكتفى بالاشارة لهذه المسرحيات : بلدى يابلدى لرشاد رشدى وياسلام سلم لسعد الدين وهبه والمخططين ثم الجنس الثالث ليوسف ادريس ووطنى عكا لعبد الرحمن الشرقاوى- أما مسرحيات على سالم فلها حديث آخر) وبقيت أعمال قليلة تلتمع كنجوم متباعدة فى ليل الهزيمة.

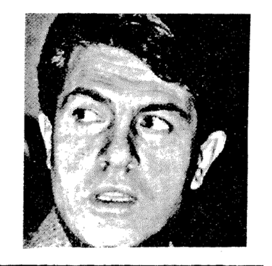
ويختار الباحث الأعمال التى يتناولها بالتحليل انطلاقا من التقسيم الذى اعتمده للمسرح المصرى بعد ٥٢ «انقسم الانتاج المسرحى فى مصر إذن اقساما ثلاثة هامة: الاول قدم المسرحية الاجتماعية النقدية التى قد تتحول بسهولة فى أيدى كتاب مثل نعمان عاشور وسعد الدين وهبه ولطفى الخولى والفريد فرج الى كوميديا انتقادية ذات مضمون سياسى واضح ، وقدم القسم

الثانى المسرحية التراثية التى تفيد من مأثورات الشعب فى الصيغة والمضمون المسرحيين وأهم كتابها الفريد فرج ونجيب سرور وشوقى عبد الحكيم ومحمود دياب، وقدم الجزء الثالث مسرحيات سياسية أما معاصرة أو من تاريخ الأمة العربية، أعاد الكاتب بناء أحداثها وتفسير تلك الأحداث بما يمكنه من الاسقاط على حاضر الأمة العربية وواقعها المعاش، وكان بعض هذه المسرحيات شعريا (عند الشرقاوى وعبد الصبور) والبعض الآخر كان نثرا ، ويمكن أن يلحق بهذا القسم أيضا المسرحية التى اعتمدت تفسير الأساطير تفسيرا معاصرا» (ص ٩٢-٩٤) وعلى اساس هذا التقسيم يختار الباحث نماذج للتحليل: عيلة الدوغرى لنعمان عاشور عن القسم الاول، والفرافير ليوسف ادريس، وياسين وبهية لنجيب سرور، واتفرج ياسلام لرشاد رشدى عن القسم الثانى (ومن المدهش حقا أنه يكتفى بالاشارة الى شوقى عبد الحكيم- واعماله ذات اهمية فى هذا السياق- بأربعة سطور فقط لايعود لذكره بعدها). ومن المسرحيات السياسية ينتقى الكاتب كوبرى الناموس لسعد وهبه وسليمان الحلبى لألفريد فرج وأوديب لعلى سالم وهاروت وماروت لعلى أحمد باكثير وباب الفتوح لمحمود دياب والوافد لميخائيل رومان وشقة للايجار لفتحى رضوان. ثم تناول المسرح الشعرى من بدايته فيختار الست هدى لأحمد شوقى والحسين ثائرا وشهيدا لعبد الرحمن الشرقاوى وأخيرا الأميرة تنتظر لصلاح عبد الصبور

وقد لانتفق مع الدكتور على الراعى فى اساس تقسيمه المسرح المصرى إلى هذه الأقسام الثلاثة، وقد لانملك أن ندفع فى أنفسنا الاحساس بأن هذا التقسيم يعتمد مضمون العمل المسرحى حينا وشكله حينا آخر ، وقد نرى أن بعض الأعمال فى قسم من الأقسام الثلاثة اجدر بالمناقشة فى قسم آخر وان افراد قسم خاص للمسرحية «السياسية»- دون مزيد من التحديد- هو ماادى لأن تقف مسرحية واحدة نموذجا للقسم الأول وسبع مسرحيات للقسم الثانى وأن توضع مسرحيات مثل الفرافير واتفرج ياسلام وياسين وبهية- بصرف النظر عن اختلاف مواقف أصحابها ورؤاهم للواقع- فى قسم واحد. ثم ماكان: «هاروت وماروت» و«شقة للإيجار» فى واقع المسرح المصرى بعد ٥٢؟. ان باكثير ينتمى فى رؤيته الأساسية وفى أهم أعماله الى ماقبل ٥٢. وبالنسبة للمسرحية الثانية فقد يكون مناسبا القول بأن دور الأستاذ فتحى رضوان- مناضلا وكاتباو مسؤولا- دور جدير بالتقدير والاحترام فى ماضيه وحاضره معا ولكن : هل يشغل الأستاذ فتحى مكانا متميزا فى هذا المسرح المصرى الجديد؟ وهل حقا أن مسرحيته شقة للأيجار هى «أول مسرحية مصرية تعالج موضوع الثورة الشاملة وضرورتها»؟ (انظر تحليلا أكثر تفصيلا لهذه المسرحية فى الكتاب السابق للدكتور الراعى: «مسرح الدم والدموع». القاهرة ١٩٧٣ ص ١٦٧- ١٨٣) الا يعتقد الدكتور الراعى أن مسرحية «القضية» للطفى الخولى- الذى أسقطه تماما فى تحليل أعماله- هى الجديرة بهذا الوصف؟.

الدوغرى وبستان الكرز:

* بعد هذا ثمة ملاحظات حول بعض الأحكام التى يطلقها الباحث فى هذا الفصل من كتابه ، وقد لايكون من حق أحد أن يعترض على الأحكام المطلقة التى يطلقها الدكتور الراعى عن عيلة



سعد الله ونوس



نعمان عاشور

الدوغرى. فهى عنده «تقف على رأس ماوصل اليه المسرح العربى الذى اتخذ الصيغة اليونانية وسيلة للتعبير» (ص٩٤)، و «النضج الذى رسم به نعمان شخصياته غير مسبوق فى تاريخ الدراما المصرية» (ص٩٩)، أقول قد لايكون من حقنا الاعتراض على مثل هذه الأحكام، لكن من حقنا القول بأن التشابه بينها وبين «بستان الكرز» لايقف عند وجود شخصية «الطواف» فى الأولى و«فيرس» فى الثانية- كما يقول الدكتور الراعى دفاعا عن المسرحية ضد ماذكره عنها المرحوم الدكتور مندور من أنها اقرب الى صيغة «الأوتشرك» الروسية، أى المسرحية التى تأخذ شكل الريبوتاج وسيلة فنية لها- بل ان هذا التشابه يمتد الى القضية الأساسية فى المسرحية: هو ارث ألأسرة المعروض للبيع، وبسببه تتحدد مواقف الشخصيات فى اصطدامها بعضها ببعض واصطدامها جميعا بالواقع المتحول، وهناك الى جانب التشابه بين «الطواف» و«فيرس» هذا التشابه اللافت للنظر بين «أبو الرضا» فى الأولى و«لوياخينى» فى الثانية: كلاهما كان فى خدمة العائلة وحين هوت تقدم، يبقى الأختلاف الرئيسى بين العملين كامنا فى طبيعة التخلى عن هذا الأرث القديم نفسه، أن «بستان الكرز» كان عند تشكيوف رمز حاضر آن له أن يختفى بغير رجعة من اجل الانطلاق الى المستقبل متجاوزا الحاضر، ولو يا خينى هو الحاضر، هو الذى بدا قطع أشجار البستان كى يقيم مكانها فيلات للبورجوازيين القادمين، والمستقبل هو ما يتحدث عنه بروفيموت الى آنيا: «روسيا كلها ستصبح بستانا لنا» فتشاركه التطلع الى المستقبل الذى سينطلقان نحوه:«سوف نزرع بستانا جديدا أروع من هذا.. أما بيت «عيلة الدغرى» فليس كذلك، اللذان باعا نصيبهما فيه (زينب والدكتور) باعاه من أجل مظهر بورجوازى آخر: فيلا فى الدقى و«أودة مسافرين» واللذان بقيا (سيد وحسن) نحس أنهما بقيا على رغمهما وأنهما قد يتخليان عنه إن وجدا ملاذا آخر، تبقى عيشة وسامى (فى مقابل بروفيموف وآنيا) هما اللذان يوحيان لنا بالانطلاق نحو فهم جديد للواقع، لكنهما لايمضيان بعيدا، فثورتهما تقف عند أن يستبدلا «دبل الخطوبة» بأكلة دسمة!

وعن سليمان الحلبى يرى الكاتب ان «اعمق مافى المسرحية من مواجهات هو مواجهة يقيمها

سليمان الحلبى بينه وبين نفسه، وموضوعها: العمل وضرورة العمل وجدوى العمل وبلاويه، فهو هاملتى النزعة، يرى بوضوح أن من واجبه أن يفعل ثم يروح يحلل ذلك فى عبارات تشبه كثيرا نجوى النفس التى جادل بها هاملت نفسه.. » (ص ١٣٣) وربما يكون الأكثر دقة واقترابا من مضمون العمل القول بأن سؤال الحلبى لم يكن حول الفعل أو التوقف عن الفعل، لكنه حول طبيعة هذا الفعل: بعبارة أخرى أن الحلبى جوهره أنه مثقف (مصرى العاطفة أزهرى الثقافة عربى الاصل) اراد ان يتصدى للاستعمار فى احدى هجماته الشرسة، وهو باحث عن سبيل هذا التصدى، لكنه لايستطيع- بحكم تكوينه العاطفى والفكرى- أن ينتمى لتنظيم الثوار فى الأزهر ليكتفى بتعليق بعض المنشورات فى ظلمة الليل. انه يريد أن يقدم اجابته هو : سليمان الحلبى، انه ليس زعيما ثوريا أو قائدا سياسيا، لكنه أراد التصدى للاستعمار بالعقل والخنجر لا بالعاطفة والخنجر، وفى هذه النقطة الأخيرة يكمن جانب هام من جوانب التحقيق الفكرى لشخصية الحلبى- إن لم يكن أهمها- ومايدفع به لأن يتجاوز واقعه التاريخى المحدد وينطلق بمشكلته الى آفاق اكثر انسانية وشمولا: ان التصدى للأستعمار لايجب أن يكون هبة انفعالية سرعان ماتنطفئ لكنه يجب أن يكون عملا عاقلا ومحسوبا بدقة، موقفا تتعقله الجماهير لاتنفعل به انفعالا عابرا ماأسرع توهجه ثم انطفاءه. تلك هى الرسالة التى حملها لنا الحلبى من أوائل القرن التاسع عشر الى منتصف الستينات من القرن العشرين، حيث شعوب العالم الذى كان مستعمرات ومناطق نفوذ تطرح على أنفسها السؤال: الاستسلام أم ثمن العدالة؟ وهذا عين سؤال الحلبى، بدمه قدم اجابته وحقق قضيته ، وهو القضية والبرهان.

والخلاف بين الدكتور على الراعى وبينى حول تقديم اعمال على سالم خلاف قديم. ولست أنوى الدخول فى تفاصيل كثيرة حول اعمال هذا الكاتب ودلالاتها لكننى اثبت فقط بعض الملاحظات عن مسرحه، وعن المسرحية التى اختارها الباحث نموذجا لاعماله- وهى من أهمها واكثرها شهرة «أوديب» التى قدمت باسم «أنت اللى قتلت الوحش» فى ١٩٧٠ والتى يراها الباحث «بارعة وذكية وحافلة بأساليب الفكاهة الكاشفة، وهى توجه سهام الضحك الهادف نحو كل ماهو مريض ومتخلف وقاس فى حياة أهل طيبة، ولايسلم من هذه السهام أهل طيبة أنفسهم فانهم قد شاركوا فى صنع المأساة بتنازلهم عن حقهم فى التفكير والعمل بتواكلهم والقاء احمالهم على كتفى البطل الذى صنعوه لأنفسهم. (ص١٢٩)

ولكن المسرحية كلها واقعة فى تناقض أساسى خطير: هى فى الوقت الذى تنفى فيه جدوى البطولة الفردية والتأليه الزائف تعود لتلقى بين يدى أوديب زمام المبادرة من جديد ، ويكون الحل الذى يلتمع فى ذهن كريون ليس سوى المغامرة الفردية مرة أخرى. ذلك أن أهل طيبة جميعا متهمون عند هذا المولف بالعجز والحمق، حتى عندما يخرج اليهم أوديب لينهى اليهم ماكان يمكن أن يفاجئهم وهو انه لم يقتل الوحش القديم يضيع صوته وسط ضجيج غنائهم له. واذا كان الامر كذلك فما الحل؟ يقول لنا الكاتب بوضوح : فليبق الناس على حالهم حتى يتم صنع انسان جديد عن طريق الفن!. نعم فكل التغيرات تحدث هناك، فى عالم الروح والمثل والحقائق المطلقة، لاواقع الممارسة والجهد الانسانى من أجل حياة لايتهددها القهر والخوف. ان على سالم يقف عند العرض

ويظنه مرضا ويزيح مركز الثقل عن القضية الأساسية الى قضية فرعية، والنجاح الجماهيرى الذى لقيته بعض أعماله بعد ٦٧- دع عنك الآن انه كان من أوائل الكتاب الذين دعموا المسرح التجارى وقدموا له أعمالهم من ٦٨، ولعل اكثر اعماله جماهيرية هى «مدرسة المشاغبين» التى كتب نصها- ان كان لها نص!- انما نتيجة أنه يتناول قضايا الواقع الساخنة التى تلمس أعصابا عارية عند الجمهور ثم يخلط الأحداث الجزئية لبعض مظاهر الواقع، بالاجابة لأحداث معروفة، بالموقف الكوميدى القائم على المفارقة، بشئ من الميلودراما، ببعض الكلمات الكبيرة التى توحى بأنه يناقش أخطر قضايا الانسان.. ولاشئ حقيقى وراءها. ان هذا يسرى فى كل اعمال على سالم حتى آخر ماعرض له العام الماضى (على خشبة أحد المسارح التجارية) باسم «بكالوريس فى حكم الشعوب».

تلك اهم الملاحظات هنا، على أنني يجب أن أضيف- على الفور- أن من أمتع مايقدمه لنا الكاتب تحليله النفاذ والدقيق لمسرحيات مثل «الوافد» لميخائيل رومان و «باب الفتوح» لمحمود دياب «الاميرة تنتظر» لصلاح عبد الصبور»، هنا يبدو الدكتور على الراعى- كما هو فى اعماله الرائدة من قبل- الناقد المدقق فى تحليلاته، المقتصد فى قوله، المتئد فى احكامه وتقويماته: استاذا من أساتذة الكتابة النقدية بالعربية.

الباب الفلسطينى:

*وبالنسبة لما يقدمه الدكتور الراعى عن المسرح الفلسطينى اقف عند ملاحظات ثلاث أراها هامة: الأولى هى أنه يناقش فى هذا الفصل عملا لسهيل ادريس هو «زهرة من دم ١٩٦٨» ولست أدرى كيف يقع الباحث- وهو المدقق- فى مثل هذا الخطأ، فمن الواضح أن الكتاب كله يعتمد الأساس الجغرافى- بكل مافيه من شرو خير. ولست أتصور أن الدكتور الراعى لايعرف أن الدكتورسهيل ادريس لبنانى المولد والهوية والاقامة والعمل والهموم، وليس يشفع للمسرحية أنها مكتوبة عن فلسطين، فالكتاب لايقوم على تقسيم موضوعى، ومكانها- اذا كان لابد من مناقشتها- هو الفصل الخاص بالمسرح اللبنانى على نحو مافعل الباحث حين ناقش مسرحية «الغرباء» للكاتب السورى على عقلة عرسان- وهى ايضا عن فلسطين- فى الفصل الخاص بالمسرح السورى. فى الحقيقة اننى لم أفهم مبرر إدراج هذه المسرحية هنا!

الثانية حول تفسير الدكتور الراعى لمسرحية غسان كنفانى «الباب» فهو يبدأ تناولها بقوله: «وفى غير قضية فلسطين كتب المناضل الشهيد غسان كنفانى مسرحية «الباب». كتب كنفانى هذه المسرحية عام ١٩٦٤، وفى ملاحظة ختم بها النص المسرحى المنشور نبه الكاتب قراءه ومتفرجيه الى أن عصر المسرحية هو الزاوية التى ينظر الأبطال منها الى الأحداث وهم خاضعون لأفكار ذلك العصر، دون أى اعتبار لما عرفته واكتشفته العصور الأخرى فيما بعد، ويحذر كنفانى من ان أية محاولة لتطبيق أفكار لاحقة وحقائق تاريخية حدثت فيمابعد، على وجهات نظر ابطال ذلك العصر لن ينتج عنه سوى تشويش المسرحية وتحميلها مالا تحتمله. ان موضوع «الباب» موضوع خطير، فهو لا شئ اقل من ثورة الانسان ضد الاله « (ص٣١٢). غير اننى

أعتقد أن احد وجوه سوء القراءة- التى يحذرنا منها الدكتور الراعى- هو قراءة العمل بمعزل عن سياقه من تطور ابداع صاحبه. ويزداد الأمر سوءا اذا كان صاحبه مثل غسان كنفانى: يسير ابداعه بهدوء وصلابة الى جوار قضيته الواحدة- فلسطين- من المنفى الى حتمية الفداء، من التشتت الى ضرورة الثورة. هذا مدخلي- وأعتقد أنه صحيح- لقراءة «الباب» وهو لا يمكن أن يؤدى لرؤيتها «في غير قضية فلسطين» ان منتصف الستينات التى شهدت مولد العمل الفلسطينى المسلح تجد مقابلها فى أدب غسان: أغلقت كل الأبواب التى تتخايل من ورائها الوان السراب الخادع وتكشف وجه الحقيقة. لم يبق غير السلاح سبيلا وحيدا للعودة واسترداد ماضاع. وأعماله قبلها هى الاطار الواسع الذى تنبثق من داخله ضرورة الفداء، هى حيثيات ما سيأتى بعدها، ثلاث سحابات فقط تظلل أرض عاد: سحابة الذل الصفراء وسحابة الموت السوداء وسحابة الدم الحمراء فأيها سيختار عاد لنفسه وشعبه؟ لا يتردد فى اختيار سحابة الدم، ويصرع فى هذا النزال فيرثه ابنه شداد فيختار البداية نفسها، ويقول شداد للاله بلسان هؤلاء الأبطال الجدد عند غسان «أريد أن اقاتل هبا (الاله) وأصواته فى الصحراء ، وحيدا الامن سيفى وذراعى، واخطو الى موتى خطوة باسلة بعد خطوة باسلة وراء خطوة باسلة، الا ارتد حتى ازرع فى الأرض جنتى، أو اقتلع من السماء جنة ،أو موت، أو نموت معا»، ويصرع شداد بدوره بين الأصوات والصواعق التى تتفجر من الأرض والسماء ويرث ابنه مرثد الملك فيبدأ البداية نفسها:«يريد أن يبنى جنته على الارض، لا حرية للموتى سوى الموت والضجر، والطريق؟ هذا الباب الذى يفصل الموتى عن العودة للحياة، فى هذا الباب تكمن قوة هبا: القابع وراءه محتميا بعجز الناس وخوفهم. آن هبا لايموت الا بالعودة، بالولادة من جديد، يقول شداد بعد أن التقى بهبا فى العالم الأخر سوف أنهد على الباب حتى أحطمه أو يحطمنى ولسوف ينهدون عليه من الخارج، هم الأحياء. لسوف نجعله يشف بين اكتافنا حتى يذوب.. «لو كلفنى ذلك أن أبقى واقفا تحت مصراعه كل ماتبقى من الدهر» هذا الباب- تذكر اسم المسرحية- ما أشبهه بتلك البوابة التى كانت تفصل الارض المحتلة عما بقى من الوطن (قبل ٦٧ طبعا) بوابة «مندلبوم» يقف أمامها الموتى يلقون أقاربهم وينظرون الى أرضهم بعيون يأتلق فيها الدمع الصامت وابتسامات لاتعنى شيئا ووراءها يقف هبا: تجسيد خوف العبيد وعجزهم ، وفى عبورها موته، هذه الأبواب يجب أن تفتح من ناحية واحدة فقط، يجب أن تلين تحت أجساد العبيد حين يقررون الخطو الى حياتهم الحرة خطوة باسلة. بعد خطوة باسلة فى ضوء هذه القراءة هل تبدو مسرحية «لباب» فى غير قضية فلسطين؟ يؤكد اقتراب هذه القراءة من الصدق هو أن ماقاله غسان على نحو رمزى خالص فى مسرحيته هذه كساه لحما ودما فى روايته التالية «ماتبقى لكم ١٩٦٦»: ان مواجهة العدو- مواجهة حقيقية جسورة- والالتحام به وقتله والتخلص من الخونة والخيانة هو مايقلب حساب الخسائر، ويحول البقايا والفتات لحقائق كاملة.

الملاحظة الثالثة حول عرض الدكتور الراعى لمسرحية سميح القاسم «قراقاش»، ولست اختلف حول هذا التحليل لكننى أضيف اليه أن الكاتب قد أسقط دلالة هامة فى «قراقاش» هى الدلالة السياسية المباشرة، فمن المعروف أن سميح القاسم يلتزم منهجا محددا فى الفكر والعمل السياسى

وأنه يعبر عن هذا المنهج فى شعره ومسرحه معا، وفى ضوء هذا المنهج يصبح «قراقاش» رمز الموسسة العسكرية الاسرائيلية، هذه المؤسسة- من حيث طبيعتها العنصرية العدوانية - هى التى تحول دون لقاء الأمير وعذراء الشعب، بعبارة واضحة ان قيام هذه الموسسة العسكرية هو مايحول دون قيام تعايش حقيقى بين اليهود والعرب فى ظل دولة علمانية على ارض فلسطين. ومثل هذا التفسير السياسى المباشر ليس غريبا على ابداع سميح، ولعل آخر مسرحية نشرت له أن تكون دليلا : ان موضوع المسرحية يتمثل فى عنوانها «هكذا استولى هنرى على المطعم الذى كان يديره رضوان وشلومو وحوله الى دكان لتجارة المعلبات» (اقرأ عرضا لهذه المسرحية فى عدد مجلة «الاقلام» العراقية الخاص بالمسرح العربى المعاصر آذار ١٩٨٠). ومن التنطع النقدى ان يعترض معترض على هذه المباشرة فسميح يكتب من داخل الزنزانة الاسرائيلية ويعنيه- قبل كل شئ- أن يصل لجمهوره وان يحثه ويحرضه.

* بقيت بعد هذا عدة ملاحظات جزئية صغيرة، لست اراها سوى هفوات قلم، لعل الأستاذ الدكتور يلتفت اليها فى طبعات تالية للكتاب، من ذلك مايصف به ترجمات خليل مطران لاعمال شكسبير بأنها ترجمات «متميزة» ولست أدرى حقيقة مايعنيه بهذا الوصف. وكلنا يعرف أن «شاعر القطرين» لم يكن يعرف الانجليزية، وأن ترجماته هذه عن الترجمة الفرنسية وانها فى معظمها بعيدة عن الأحساس بمقتضيات الترجمة للمسرح، وقد شهدنا عرضا لماكبث من ترجمته، ولازلنا نذكر تعثر بلاغتها القديمة على آلسنة الممثلين والممثلات.

ويصف الدكتور الراعى مسرحية سعد الله ونوس «الملك هو الملك» بأنها أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحى عربى من إرث ألف ليلة وإنتشاله من جمود الماضى الى حيوية الحاضر» (ص١٩٥) ولست أقل من الدكتور الراعى حماسا لسعد الله ونوس وعمله لكننى أرى فى هذا الحكم انتقاصا من قيمة أعمال آخرى أشير من بينها على وجه الخصوص الى «حلاق بغداد» و«على جناح التبريزى» لالفريد فرج. ويقول الدكتور الراعى تعليقا على مسرحية- مصطفى الحلاج» «الدراويش يبحثون عن الحقيقة» انها تدور حول ظاهرة التعذيب التى سبق ان لفتت انظار الفيلسوف الفرنسى جان بول سارتر فأعد دراسة عن التعذيب فى القرن العشرين» (ص٢٠٠) ولست أعرف أن سارتر قد أعد مثل هذه الدراسة (هل يعنى الكاتب «عارنا فى الجزائر»)؟ الا اذا كان يعنى تقديمه لكتاب فرانز فانون «معذبو الأرض». غير أن الأجدر بالاشارة فى هذا السياق هى المسرحية التى كتبها سارتر عن هذه القضية «سجناء الطونا، ١٩٥٩». وفى الفصل الخاص بالمسرح فى لبنان يترجم الدكتور الراعى عن مرجع بالفرنسية للدكتور غسان سلامة بأسماء فرقه وفنانيه فيذكر الفنان ريمون «جبارة» على هذا النحو مرة ويذكرة مرة أخرى «جيبارا» (ص ٢٣٠).

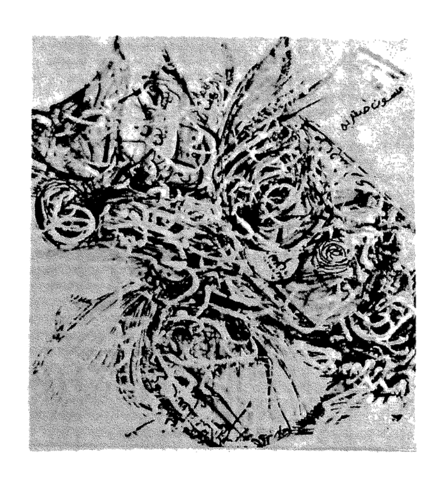
وفرقة «مختبر بيروت» أو «المختبر المسرحى» «يذكرها باسم «المسرح الاختبارى» (ص٢٣٢)، وهكذا. وفى الفصل الخاص بالمسرح فى الجزائر يذكر الدكتور الراعى أن «نجمة» هى مسرحية لكاتب ياسين، والحقيقة انها ليست مسرحية لكنها رواية طويلة(وقد قدمت لها ترجمة عربية ممتازة منذ سنوات عدة)، وربما كان الخلط هنا راجعا لأن «نجمة» هو نفس اسم بطلة

مسرحية ياسين «الجثة المطوقة». وهى عنده رمز الجزائر فى كل الاحوال.

. . . .

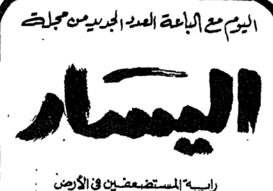
فى كل ماسبق حاولت أن أثرى المناقشة حول هذا الكتاب الهام. هذه البداية الحائزة والمهمة، خطوة فى طريق التغلب على التجزئة ومد الأيدى للتلاقى عبر الحدود المصطنعة والزائفة، ويكفى الدكتور على الراعى أن يكون من الرواد هنا كذلك : نعم كان لابد لأحد أن يبدأ..

(١٩٨١).



نشر هذا المقال فى مجلة «شئون عربية»- العدد ٣- مايو آيار ١٩٨١. ونعيد نشره، هنا، تحية للدكتور على الراعى، ونظرا لأهمية المقال وموضوعه.

اليوم مع الباعة العدد الجديد من مجلة



راية المستضعفين فى الأرض

- إغتيال شهدى عطية الشافعى
- عبد الناصر والشيوعيون

شهور العسل .. وسنوات الصدام

- يوليو.. وعبد الناصر.. وعالم الفقراء
- سلطات كاملة ليوسف والى لتشكيل مجلس الشعب!
- تقرير حكومى للرأسماليين برفع سعر رغيف العيش
- هل تشهر "الطبقة الوسطى" افلاسها ؟!
- المؤتمر ٢٨ للحزب الشيوعى السوفيتى يسقط برنامجه!
- الفساد يحول المسئولين إلى مجموعة من المنتفعين
- تجريدة "الجنرال أبو سعدة"!
- رسائل وتقارير من: واشنطن - باريس - موسكو - اثيوبيا - حيفا - القدس - بيروت
- كاريكاتير: حجازى - عمرو سليم ومجموعة من الفنانين السوفيت

واقرأ لهؤلاء:

احمد يوسف / امينة النقاش / د. جلال امين
محسن بدوى / د. رفعت السعيد / صلاح عيسى
د. عبد العظيم أنيس / د. فؤاد مرسى / ماجدة موريس
محمود الحضرى / محمود المراغى / يوسف الشريف
د. يونان لبيب رزق وآخرون.

١٠٠ صفحة — جنيهاً واحداً

رئيس التحرير: حسين عبد الرازق



قصص

سعيد الكفراوى/ محسن يونس/ ابراهيم قنديل/ طاهر السقا/ مجدى حسنين

قصائد

محمد مهران السيد/ بدر توفيق/ أحمد طه/ محمد الحربى/ مجدى الجابرى

قصة

مـآوى للطيبيـن

سعيد الكفراوى

القربان:

ورايتنى أتأمل وجهه الصغير، العطوف، وبدنه الضعيف الذى هو من عظام وجلد، يغرق فى ثوبه الأبيض الذى يرتديه فى الشتاء والصيف، وعلى رأسه طاقيته التى يحتمى بها، والتى تبين من تحتها أذنان كبيرتان بينما تتألق فى الوجه عيناه بلمعة حزينة.

ووجدتنى ألحظه يضع ذراعه اليمين على حاجز الشباك وينظر الى بعيد، الى الطريق الذى يفضى الى هناك، حيث تهب من نهايته رائحة من الماضى، والشمس ماتزال فى صحوة الضحى.

– لاتتعبنى ياأستاذ... أنا قلت.. وإن كان لابد فعليكم الثلث، وعلى الثلثين.

ونهض فاردا بدنه الضئيل، النحيل، وشد ثوبه الأبيض من تحته ثم عاد فجلس وقد خلع حذاءه البنى صغير المقاس.

– لكن ياعمى هذا أمر سابق لأوانه، والكلام فيه...

قاطعنى:

– والله أنتم أحرار. وافقتم كان بها، ماوافقتم سوف أبنيها وحدى.

لم يكن الضحى كغيره.

شمسه حارة، وبيضاء كرغيف الفرن، وعيال على الجسر تطارد بعضها فتثير التراب والعفار.

همد قليلا وراح فى تأمل وقور، تتركز عيناه على هدف غير مرئى، لايبتسم ويسوى ياقة ثوبه بكفه الصغير المرتعش.

أزعجتنى حالته، وتوترت من اصراره الغريب على طلبه المصر، وقلت له:

– ياعمى لاتشغل بالك بهذا الامر، سوف نبنى المقبرة فى أوانها، ولاداعى لكل هذا القلق. قال كمن يحادث نفسه:

- من يضمن لى الحياة من الموت.

وبدأ طلبه يتحول الى هاجس يقلقه، ويسرى مع دمه، وتحول عمى الطيب لطفل صغير، قليل الحيلة، يطل من هاوية مجهولة، صحت فيه.

- ياعمى علينا أن نحسن الظن بالله.

- الموت علينا حق. وأنا لا أريد ان ادفن فى مقبرة باليه.

- ياعمى الاعمار بيد الله، والموت يأتى من غير ضجيج، ولكل أجل كتابه.

تنهد فارغ الصبر ونظر ناحيتى مستنجدا، داعيا:

- اللهم احينى ماكانت الحياة خيرا، وتوفنى ان كانت الوفاة خيرا.

كان أبى يجلس على أرض المندرة يجدل جدائل من الخوص ويصنع منها مقاطف السباخ، وكانت الجديلة قد طالت والتفت حول نفسها فى دوائر، وبدأ أبى يدفع بالمسلة الحديد ويشد خيطها ويصنع أول المقاطف.

كان أبى يلبس ثوبه على العرى، يبين من فتحه الصدر شعره وقد خطه المشيب. كان صامتا، عارى الرأس، الح انفه المهول وقد سرح فوقه سرسوب عرق خفيف، يتصنت لحديثنا الغريب ويجز على أسنانه كلما شد خيط الجديلة، متأملا بوعيه مانتكلم فيه.

لم يفتح ابى فمه بحرف لكنه نهض فاردا طوله واجتاز باحة الدار، تسقط ذراعاه بجانبه، يخطو على التراب بقدمين حافتيين، متجها ناحية كوة فى الجدار سحب منها سكينا مشحوذا، مجتازا الباحة حتى «مراح» الغنم ورأيته يدفع أمامه بالكبش السمين حيث قيده من قوائمة بذراعية، وقبض على السكين بأسنانه ثم ألقى بالكبش على الارض وبرك فوقه.

نهضت مفزوعا عندما رأيت ابى يجز عنق الكبش فيندفع من مكان الذبح شلال من الدم أغرق يده، وسكينه ولطخ ثوبه.

رأيت أبى ينظر الى الكبش الذى يجود بآخر انفاسه رافسا الهواء بحوافزه، رايته يصيح فى عمى الآخر:

- نادوا الفقهاء والمقرئين، واعملوا خاتمة اليوم.

ثم شخط فى أمى الواقفه بدهشتها على العتبة:

- وانت ياولية. اشعلى النار، واطلقى البخور حتى تتفك هذه الساعة النحس.

بيوت من لبن أخضر

أحمل حقيبة صغيرة تحت ابطى، وأمضى بجانبه.

البلد القديم تتقارب بيوته وتتداخل، تفصلها حارات مسدودة لاتفضى الى مكان، شائهة ورمادية، متربة، ومقشورة البياض، واقفه فى صبر وحكمه السنين، ترى على ملامحها السنين كالمصائر، وهى باقية، خارجة عن الزمان العام ومتوحدة بألفة، انها بيوت من لبن أخضره

عصر وقفة العيد يدفع بدخان الكوانين عبر السطوح ناحية سماء مفتوحة على المقدر والمكتوب. أجساد هزيلة تتحرك ناحية مد الظل على الجسور، وقناطر المياه، وعند مسارب الهواء الحر فى انتظار انقضاء آخر ساعات الشهر الفضيل. كل شئ على حاله.

«السدرة» فى الساحة، والاطفال بعدد النمل، يجرون تحت سحب التراب، وتشيع فى الحيز الواسع فطرة الحياة حيث يتمسك كل واحد بعمره ولا يفرط فيه حتى لو كان كومة من عظام.

قبض عمى على الكف النحاس وخبط، وسمعت رنة الخبطة فى فراغ الباحة من داخل الدار له صدى يوقظ العتمه وينبه المقيمين.

–من؟.

جاء من الداخل الصوت المشروخ بعجز العمر، وطول البقاء فى هذه الفانية، وخرجت امرأة تتشح بالسواد، عمشاء، مخبوصة العين، أمسكت ببابها وتأملتنا، ورمشت بعينيها الخاليتين من الرموش.

– نعم. من؟.

– أنا الحاج أبوريه ياعمه الفية، كل سنة وانت طيبة. هللت الفقيرة بصوت امتلأ فجأة بالسرور، وابتسمت بانبساط العيال،

– يامرحبة بالكريم ابن الكرام، والنبى انا قاعدة من الصبح فى انتظارك، أسال نفسى، ياترى ماالذى اخر الحاج؟ سنة خير عليك وعلى أمه محمد.

أخرجت من الحقيبة مظروفا باسمها اعطيته لعمى فدسه فى كفها، فدسته بدورها فى جيبها بدون أن تفتحه وكأنها تعرف مافيه عبر سنوات طويلة من الأخذ والعطاء، وراحت تصيح:

– ربنا ينجيك، ويطرح البركة فيك ياحاج «أبو ريه» ويجعلك سنداِ للمحتاج، وأهل السكك. قادر ياكريم.

من دار لدار ينتقل عمى وأنا أسير خلفه، يعطى حقوق الفقراء، وأهل السبيل من زكاة ماله. وكلما سرنا ألقينا السلام فترد علينا الاصوات مرحبة، وتنهض الأجساد واقفة اهلا ياحاج، تفضل. كل عام وانت بخير.

وارى وجهه وقد أضاءه الرضى، وانتشت حواسه بالتبريكات، الا أننى وفى لمحة من زمن كنت ألمحه يغيب وينقبض صدره ثم يقف متاملا طريقة داعيا

–اللهم لا نسالك رد القضاء، ولكن نسألك اللطف فيه.

تجاوزنا شرق البلد، وخلفنا وراءنا العمار، وصعدنا ناحية النهر، ورأينا على الجسر نصب ذبائح العيد، معلقة عليها المواشى الصابحة بختمة ربها، حولها أهل البلد فى انتظار شراء لحمة العيد،

– باقى من؟
أخرجت من جيبى ورقة مدون بها أسماء أهل الله، وأخذت أراجعها اسما، اسما:
– باقى ياعمى الولية «بهانه»
– «بهانه»؟
قلت:
– نعم بهانه الولية الممسوسة تلك، التى عندها حبة لطف، والتى تسكن عند مقام سيدك «زنفل».
ولما رأيته يردد اسمها محاولا أن يتذكرها قلت له:
– الولية ياعمى الذين يقولون عنها انها تعرف الغيب.
أجاب
– آه.. عرفتها.
خوضنا فى الحقول ورأينا قبة الولى ،ولاحت دار بهانه الصغيرة ، وكلما اقتربنا منها وضحت أشياؤها، عشة دجاج. شجرات من خروع.. حوض ماء معكر. ومنشر عليه هدمات ممزعة يطوح بها الهواء الذى اشتد مع رواح الشمس.
طرقت الباب، ووقف عمى خلفى، وجاءنا صوت بهانة الممسوسة، مميزا بجذبة المجاذيب:
– ادخل يامن تنادئ الدار فارغة.
دفعت الباب فأن أنينا رفيعا، وخطينا عتبه الدار ودخلنا.
كان الضؤ يأتى من نافذة غريبة فيبدد العتمة، وكان عمى يقف فى هذا الضؤ الذى يحدد ملامحة
ما أن تفرست فينا الهبلة وحدقت وجه عمى حتى جحظت عيناها، واندلق لسانها كلسان كلب عطشان، وبدا وجهها للحظة وكأنما سحقه الرعب.
كبشت المرأة المجذوبة بكفيها كبشة التراب، وأطلقت صرخة مروعة، معلولة، وخائفة،ورمت عمى بحفنة التراب الذى شكل سحابة صغيرة فى سماء الباحة بلون المغارب.

محطة لقطار الأرياف- الوداع-

سكة حديد بقضبان أربعة اثنان يلعبان للمدينة الكبيرة ، واثنان يذهبان للبحر الكبير مظلة من خشب تحترق بالشمس، وطول القدم، كالحة، ورثة، مشغولة باهرامات من خشب بناها الانجليز، على أرضها مقاعد متاكله بانت ضلوعها الحديد، وياقطة عليها اسم البلد بخط النسخ «كفور حسانين» أشجار بزهرات نارية، وصف يشكل سورا نباتيا، وسورا آخر من حجر جيرى، مبقور البطن بفتحات فى أماكن عديدة يمر منها الأهالى:
– سوف أحضر أنا والعيال ثالث أيام العيد
– تشرف ياعمى، وكل سنة وانت طيب
– لن أوصيك ببنات المرحومة أختك

- هم فى عينى، ولاتقلق.

كانت الشمس قد اختفت، وعلى المصلية المقابلة للمحطة يخطو الفلاحون الى السهر للوضؤ .جاء صوت القطار من بعيد منذرا، يصعد فى فراغ آخر النهار المقضى بايقاع مسيطر، وهجمة تعلو من ضجيج، تصاحبه «دجدجة» العجل على القضبان الحديد، يلوح عبر الافق، يكبر شيئا فشيئا حتى دخل المحطة بوجهة الكئيب، ونفثات البخار المحبوس تطلق وشيشها فى الحيز الضيق للمحطة القديمة.

- مع السلامة ياعمى.

مد لى كفه وتحرك ناحية القطار لكنه عاد وشد على يدى وأكد قوله:

- خذ بالك... العيال و...

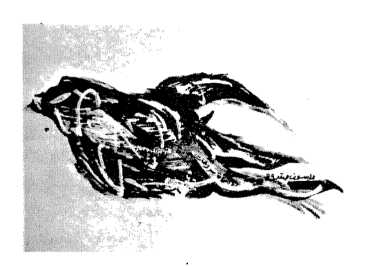
كان القطار قد تحرك فهمّ وامسك بحديدة الباب وأعانه شخص حتى شبط ودخل الممر الضيق، كنت أقف على الرصيف أنامل القطار وهو يتحرك، وتذكرت فجأة اننى نسيت أن أخبره بشئ. جريت بعزمى خلف القطار الذى تهيأ الآن لسرعته، صحت بأعلى صوت:

-اطمئن ياحاج.. سوف نباشر البنا و...

لكن صوتى كان قد ضاع فى الضجة التى اشتدت، ونفثات البخار، والقطار يغيب عنى رويدا، رويدا حتى بدا فى الافق البعيد نقطة صغيرة سرعان ماانمحت مفسحة المدى لليل وشيك الهبوط.

حامل البشارة، صاحب الوجهين:

ورأيته يقترب وكنت أرقبه من هناك من عند ملتقى الريح «بالسدرة» القديمة وغرابيل الغرقى، الرجل الذى يعتمر عمامة ويشد وسطه بازار يلتف على قفطان من الحرير الأزرق المخطط بخطوط تلتمع فى ضؤ النهار كانت أمى ماتزال تعد جمرات النار وتحصى بحساب القمر والشمس والنجم مدى فوت المواسم والجدب فى الحقل والشح فى المحصول وبوار البنات وزيارة الغائبين فى المنام وبنات أختى فى الساحة يرششن الماء و«بهانه» المجذوبة تحت نور ابن اربعتاشر بالقرب من الجميزة البعيدة تطلق مرة الغناء ومرة العويل ومرة الكلمات التى قالها سيدى الخضر وعلى السطح المقابل تطير الحمائم وتحط على القش والوقيد يتقدم نحوى بحضور الذى شغل الفراغ وأخاف الطير فى العلى يدفع بجسمه النحيل ويطوح ذراعية فى كتمه الضحى يخترق بارادته شمسه مدفوعا بتاريخه وكأنه الشبح صاحب الجسارة التى تنساب من خلاياه وترتقى وهدات المحالك وحدها وأنا ماأزال بعد أخضر الغود يدى بيد عمى يطلعنى على أول ماأدركت من حرف للهجاء أ ب ت ث ج يدفع بيمينه عنى أجر علومى ومعرفتى ويتركنى هناك ويمضى أجلس تحت ظل المئذنه أحصى بفزع الصغار دقات قلبى التى أسمعها من عند عتبه الطفولة وحتى قراءتى لورد النبى من عند بدايات الاختيار وحتى مجلس الشيخ على دكته يشيع بيده بمسبحته بحكمته فى وجه اقتراب المغارب وتسلل بدايات الظلام القادم من عند أسوار التخوم التى تحبسها بين مداميك البناء القديم الذى خلفه الجدود عند شطآن الترع فينهض بداخله قارئ الشعائر كفيف



البصر وخادم المقام ينير القناديل الرهيفة التى تتلاعب بالضؤ فتكشف الأرض عن سجاجيدها وحصرها المرسومة بخيوط الدهشة وبأول المعارف ونهايات الظنون ونباتات الله حيث كانت فى رأس الآدمى حلما يقترب منى فتنتزع الريح العمامة فينكشف الرأس ويظهر الشعر المنقوش الخشن كالشوك وتحرق نار الشمس لحية القادم ويتعرى بدنه من قفطانه وتطلق العينان لهبا من مخاوف وأدرك قبل أن يقول أن ما قد جرى جرت به المقادير ويصعد الى خبره عبر كلماته الواضحة بغير سر أو تقية:

- عمك؟
- ماله؟
- تعيش أنت.

والضحى والماء

كانوا بحديقة البيت جالسين على كراس، ومقاعد من الخشب، وكانت النسوة جالسات فى حلقة بجانب السور، تجلس وسطهن امرأة عمى وقد شدت رأسها بطرحتها السوداء. كانت مفتحة العينين، مذهولة، لاتبكى وقد اصفر لونها، يشى وجهها بالفقد والخراب.

تحت تكعيبة العنب تقف ابنتاه وقد لفتا حول عنقيهما طرحتان تشلشلان بهما وكأنهما تدفعان ضربة مفاجئة.

- الف عيشة بكدر ولا نومة تحت الحجر يابه.

نهضت «هانم» الصغيرة ورمقتنى بعينيها الباكيتين فبكيت، ورحت أفكر فى عمى، وفى ذلك الاحساس المروع بالموت، وتساءلت: كيف تقدر هذه النفوس الطيبة أن تتحقق من نهايتها؟

صعدت للغرفة التى يرقد بها عمى. كان على سريره كالنائم، مغطى كله بملاءة من القطن وعلى الجدار صورته شابا يبتسم، على الكنبه التى تواجه السرير قماش من حرير للكفن ومقطع من الشاهى، وصابونة معطرة، وليفة من شعر أبيض شاهق.

ينشغل المغسلان فى تجهيز الكفن.

- الله يرحمك ياحاج «أبو ريه» كان رجلا من الصالحين بصحيح
قالها المغسل العجوز وصاح:
- ماء الغسل ياأهل الدار.

وحملنا عمى ووضعناه على خشبة الغسل الكائنة على أرض الممر بالقرب من الحمام دخلت علينا امرأة ابن خالى تحمل طستا ممتلئا بالماء الفاتر، ووضعته بجانب الخشبة وعادت بآخر ممتلئا بالماء البارد وضعته بجانب الأول.

بدأ المغسلان فى انتزاع أثواب الدنيا عن عمى، ولما كشفا عن وجهه خلته يبتسم، ورأيته مغمض العينين كمن فى غفوة، ماتزال حمرة خفيفة تشيع بوجهه،و هالة من الرضى بالقضاء المحتوم ترتسم مجللة ملامحه.

بكيت بصوت سمعه المغسلان
- ماهذا ياأستاذ. من الذى يبكي فى حضرة ميت؟.. يعذب المفارق ببكاء أهله عليه.

ورأيتنى فى حضرة الموت كأننى أجوس من تحت بوابة شاهقة، أخرج من بين صفين من الاعمدة الصخرية، واجتاز دربا معفرة بالتراب، تحترقة شمس العصاري، مفارقا قلبى لاية مباهجه، أرانى مستقبلا هؤلاء الذين فارقونا وهم هناك يستقبلون ذلك الطيب المفارق يتقدمهم الحفظة المنشدين «ومن يأته مؤمنا قد عمل الصالحات فأولئك لهم الدرجات العلى، جنات عدن تجرى من تحتها الأنهار».

أفقت على صوت صب الماء فوق بدن عمى، ورأيتهما يقلبانه على وجهه وجنبه، ويدعكان جسمه بالصابونة، والليفة، ورأيت عمى يطاوعهما فيما كانا يستران عورته ببشكير كبير:
- وجاءت سكرة الموت بالحق.

قالها المسن وأخذ يخلط الماء الفاتر بالماء البارد ويصب من ابريق النحاس، ويدفع بالصابون الى أرض الممر. أقعداه وأخذا يضغطان على ظهره، وعدلا من ذراعية ووضعاها بجانبه ورأيت خطا من سائل أصفر ينساب من فم عمى.

انتهيا من تجهيزه وألبساه ثوب الآخرة، ووضعناه فى نعشه المستقر بجانب جدار الحجرة، وغطينا النعش بمقطع الحرير، ورأيت زوجة عمى داخلة من الباب، مجتازة صفوف المعزين حتى اذا ماوصلت للنعش وقفت عند رأس الميت- زوجها- وسمعتها تهمى له فى اذنه «مع السلامة ياحاج «السماح »وان كان جرى منا شئ «السماح »ونتقابل عند وجه كريم.

لم تكن تبكى، فقط رأيتها تمد يدها وتسوى مقطع الحرير، وتخرج من جيبها زجاجة عطر، أخذت ترش منها على النعش حتى أفرغت عليه الزجاجة.

ماورواه لى الشيخ احمد ابو عرب لحاد البلد عندما دخل عمى «بيت التراب» بعد انقضاء عام على وفاته:

- اسمع. من يوارى الناس التراب لايكذب، هو المنذور للموت حيا مع كل دفنه ميت، صدقنى اذا ما أخبرتك لأن للقبر ضغطة لاينجو منها أشجع الرجال.

وشد شال عمامته، ولمحت رعشة خفيفة أسفل ذقنه.

– ماأريد أن أقوله، أن رجلا مثلى يعيش بين الموت والحياة، ويرى ويسمع، ولايجد سببا لان يكذب على الله.

صمت قليلا، بعدها دس يده فى جيب الصديرى وأخرج علبة دخانه وأشعل سيجارته وأخذ نفسا عميقا طرده من منخريه وقال:

– ياولدى، تعرف أنهم يسبقونا ليجهزوا فتحة القبر. يأتون بالطين ويلوكونه بالتبن، أحضر أنا بعدهم بقليل، أظل جالسا وهم يعملون، مرة أقرأ سورة «يس» كلها، ومرة أتامل ما انا فيه، أن ترى مقبرة وحدك، غير ماتراها وأنت فى قلب زحمه المشيعين، مامن مرة لم أعرف الخوف. دخول القبر دخول للموت، الصمت داخله يفزع أشجع الفوارس، ولايتحمله العفاريت الزرق. أن تشعر أنك بين يدى الله، بين يدى الموت. أرى من مجلسى الشمس، وأسمع الريح، وأتامل الذباب الازرق يطن فى الحيز بين المقابرة وأشجار «الكافور» «والدندان» «والمستكة»، و«التمر حنة»حرصا على الموت وونسا للمفارقين ، فاذا ماسمعت تلاوة القادمين بصحبة الميت من بعيد، وسمعت العويل، خلعت مداسى، وثوبى النظيف، وغصت من الفتحة الى باطن القبر، أتامل الباقى من عظام السابقين، الذين كنت أعرفهم أزيح الرميم وأكومه بجانب جدار القبر، وأسوى التراب بيدى للقادم الجديد، وتؤنسنى تلاوتى، مستعينا بها على زمته القبر، لكنها لاتنتزع من قلبى مخاوفه.

انتبهت لصوته وقد اختلج، وزادت رعشته أسفل ذقنه، ورأيت عينية تزوغان منى وتغيب، وخيل الى أننى أسمع ضربات قلبه.

– يابنى مارأيته لايصدقه الخيال، ولا خطر على قلب بشر، كان عمك كاملا كمن دفن البارحة، لم يبل منه الكفن، ووجهه كان مكشوفا ، ينام فى وقاره، أخذتنى الدهشة عندما رأيت فى سقف المقبرة، فى فجوة ليست عميقة، خلية من عسل النحل، يطن النحل ويدور فى دورات، رأيت الخلية تطفح عن آخرها عسلا شهيا أضاء بالنور المتسلل من فتحه القبر فبدا وأنا أتامله كقطع من البللور المصفى.

كان العسل ينساب فى خطوط حلوة، ويساقط من سقف المقبرة الى فم عمك المفتوح. لحظتها روعت وأدركت بفطرتى: أن الطيبين فى الدنيا ، هم الطيبين فى الآخرة.

قصة

المصطفى

محسن يونس

هي وحدها امرأة في البدء، ورجل.

المرأة تأملت الرجل ثلاث مرات هذا اليوم.. في الظهر، والشمس تسقط في حجره.. وحين الشمس مالت في العصر.. ولما النور عن الدنيا شحب، تروح الى بيتها، وترجع، في نفس المكان، والمرأة رأت في كل وقت من الأوقات، التي تأملت أن لمعة على جلده تضوى، ضربت خدها المرأة ضربته. وقالت لنفسها إن لحم الرجل ليس مثل لحم رجلها، وإن هذا صحيح، ويكون، فالرجل هذا هو المعلم حنفي، حين يمر في شارع من شوارع البلد، يصير جحر نمل يهيج، والنسوان يجيئهن صرع، وصوتها ارتفع. قالت: مرتاح مرتاح. وهي المرأة في الزقاق الضيق، يطل على بيت المعلم تكمن خلف شجرة خروع مزروعه، خضرتها تدوم، وتعرش ولاتفضح اذا نظرت المعلم، يقعد في فراندة بيته.

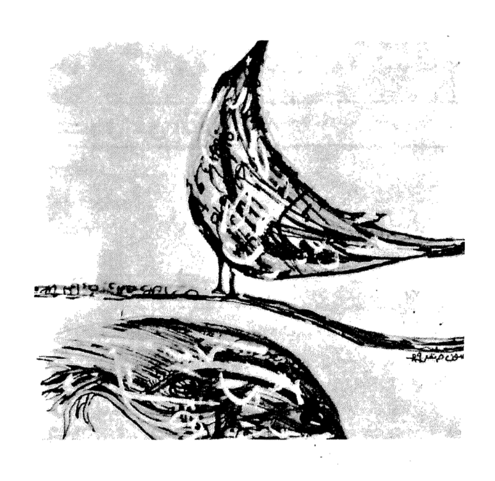
دعكت المراة ورقة من الخروع، وهي مأخوذة، قربت المدعوك من أنفها، وشمت، تافقت، وتفلت، وبعدها مسحت أنفها في كم جلبابها. ولما فرغت، المعلم حنفي واقف، يقلع جلبابه العربي المشغول قيطانه، وظل بالسروال، وفانلة قطنية، تغلقت عينا المرأة بصدرها، فشئ مطبوع على الصدر، وأول الليل. دعكت عينيها، إبتعدت الى الخلف واهتزت أفرع الخروع. هي سمعت فرقعة عملها المعلم بأصابعة قبل أن يعود الى وضعه الأول، فعم النور بيته كله، وحيث يقعد. قالت: يانور النبي! وفي الزقاق الى السماء رفعت هي ذراعيها، ووجهها، بعد أن ازاحت المنديل عن رأسها، وأعطت صوتها رنة، وقالت: أنا المغربية يارب. إجعل عيالي مثله. أشارت بإصبعها السبابة الى المعلم، وجاءت من عمق الزقاق امرأة ثانية. أمسكت كتف الأولى، وصاحت ياحسودة تمنى في

مكان غير الزقاق. امشى وهمست التى كانت فى البدء: نصرة؟! والتفتت بكامل جسدها. النفس فى النفس حتى رائحة الجوف، وتكشيرات تمر تمر، وتأتى تأتى، الوجه فيه كره. وقفت المرآتان حلمة ثدى نصرة انزلقت من فم عيلها، تحمله مفشوخ الساقين، ونقطة لبن ساخن على ذقنه، وأغمض، والأخرى أشارت قالت للمرأة التى جاءت: روحى بيتك. العيل ينام. وعادت تجنب أغصان شجرة الخروع، تلقى نظرة، وهمست بكلمات، ونصرة سمعتها، الغيظ قتلها لحظة، واشتد يجعلها تعيش، وشفتاها تتحركان مندفعة تتهكم قالت: اجعل عيالى؟ اعيالك صفر. الدم يهرب من العروق. مثله؟! ها صلى على النبى وامشى. تركت المغربية غصون الخروع، وهوت بظهر راحتها على وجه نصرة. العيل النائم فزع وأعول، وأمه تمايلت إلى كل جانب، واصطدمت بحيطان الزقاق، ثم بركت على ركبتيها، وهى تشبثت بالعيل، وقاومت، واعتدلت، وربتت على ظهره، فسكت، ومن بين أسنانها خرجت كلماتها هى. قالت أن القاعد فى الفراندة من يوم خلق غنى، ويزيد غناه مع الأيام، والذى مثله لايبص لواحدة مثلها، والمغربية لملمت نفسها، وقالت أن نصرة صبية، ومربربة، والمعلم له شهوة، ونصرة تنفعه، وبهدوء حطت عليها على الأرض، ولم تنس أن تمسح على رأسه، وصدره مرات، وشمرت أكمامها، ولم تكمل التشمير، جرت حيث المغربية جرت، وأبعدت أغصان الخروع مثلها. ضحكات المعلم حنفى انطلقت. ضحكة يتبعها سكون، ثم سخسخة، يرفع ذراعة يشير، ينتر ساقيه، ويجذبهما، والتليفزيون يشتغل، وهو ينظر لشاشته، يتفرج على رجل يضرب رجلا على قفاه، وكلما التفت المضروب الى الوراء، يبحث لايجد من يضربه، يحسس على قفاه، ويرخى أكتافه، فيضربه الضارب ويستدير، ويستدير معه، فلايجده، فيعيد، والآخر يعيد والمعلم حنفى من عنف الضحك يمسك جوانبه، والمرآتان ابتسمتا، واستراحتا ارتكنت واحدة على الأخرى، ولفت هذه ذراعها حول وسط الثانية. قالت نصرة انها تعفو عن المغربية، لان المعلم مبسوط، ولايصح أن يتكدر. ثم قالت انها لن ترفع صوتها والمغربية اقتربت من العيل، يأخذ التراب فى قبضته، وقربهامن فمه، مسحت يده، وذاغته حتى ضحك، حملت نصرة عيلها، وقبلته فى وجهه قالت جميل يشبه المعلم.. المغربية أسرعت تقول: القرد فى عين أمه. ونصرة أمرتها أن تسكت وان تخرج حالا من هذا الزقاق، الذى خلف بيتها هى حرة تطرد أية واحدة تدخله ضربت المغربية اقدامها بالارض، وحلفت أنها لن تتزحزح لوحمى أعجزتها الا اذا خرجت نصرة معها.

سهم من الصمت رشق فى المرأتين اذ أن المعلم حنفى يفتح باب الفراندة ويدخل رجل، حين قعد فى النور، صاحتا: جبريل بن الحاجة جبريل بن الحاجة رجع من السفر.. تزاحمت المرأتان خلف شجرة الخروع، تميل واحدة من عندها غصنا، وتميل الآخرى الجذع كله، وكلام جبريل لم يكن يصل اليهما، والمعلم قام يغلق التليفزيون، ويفتح الثلاجة الكبيرة، يأتى بطبق فيه تفاح، وعنب، وكمثرى، وبلح، وأشياء، وجبريل يطبق على تفاحة يقضمها، ويمسك بواحدة من الكمثرى، يقضم منها قضمة واحدة، ويضع الباقى فى الطبق تنهدت المغربية، وقالت انه لايأكل الثمرة كلها، والمعلم يعزم عليه، ومال ناحيته، وهمس جبريل فى أذنه، والمعلم حنفى يهز رأسه، ويفتح راحته، وجبريل يدخل يده فى جيبه. ويخرجها برزمة فلوس مرتبة، ومحزمة بأستك صاحت المغربية:

الدولار الدولار وكانت نسيت نفسها، ورجعت تتماسك، لما قالت نصرة: ارقصى النوكاكونوكا ياميمونة والمغربية بهدوء قالت أنها تعرف الدولار، لأن رجلها سافر مثل جبريل، وتعرف البلاد التى فيها الريال، والدرهم، والدينار، والفرنك، والدراخمة. رجلها من كثرة الكلام، هى حفظت الأسماء، والمعلم حنفى جاء بشنطة كبيرة، فتحها، وعد فلوسا مصرية لجبريل، الذى سلم عليه،و خرج ،قالت نصرة أن معه فلوسا كثيرة، هو أعطى القليل، وأخذ الكثير، والمغربية تركت فرع الخروع، ونظرت الى نصرة، ومطت شفتيها قالت لها انها عبيطة لاتعرف قيمة الدولار الدولار ونصرة قالت لها أن رجلها خائب. الفقر يمسكة يمسكة راح وعاد ياعينى أما المعلم حنفى فهو الناشفة فى يده تخضر، لم يخرج من البلد والمغربية يدها امتدت مع الكلام ، شدت فستان نصرة، فانجذبت اليها، وعند هذا خطفت العيل من بين ذراعى أمه، ودفعته، ونفخت فى وجهه، فتجعد وجه العيل، وتملص ضحكت المغربية ولفظت بكلام قالت أن عشم ابليس جعل نصرة ترى وجهه هذا، الذى هو خشبة منحرقة، يشبه وجه المعلم الأبيض، العافى قفزت نصرة لأعلى تأخذ عيلها، وزغدت المغربية فى صدرها قالت : هاتى الولد، قطم رقبتك وبعد أن أخذت عيلها فى عمق الزقاق وضعته، والمغربية رمتها بحجر جاء فى بزقدمها، وسرق الألم روحها، فهى شهقت، ودمعت عيناها، وبكت، وهى تبكى اندفعت برأسها فى بطن المغربية التى انطرحت، وأمسكت وهى فى الهواء بفرع من فروع شجرة الخروع فانسلخ عن الجذع الكبير، رفعته المغربية رفعته، وهبدت به رأس نصرة، ونصرة بعد مرتين امتلكته، وعانته، وأنزلته على أكتاف المغربية، وهذه استعادته، وضربت به، وشبعت. رمته خارج الزقاق، وقفت المرآتان قدام بعضهما، ولم يبق الا الأيدى، والاسنان، وكان الشعر من الرؤوس أول شئ نتف، والأظافر اشتعلت، والجلد انسلخ، أخذت المغربية برأس نصرة، وهبطت الى الرقبة، وأطبقت، وأطبقت، وأبعدت نفسها عن زراعى الأخرى. نصرة تطوحت أنفاسها انكتمت وهه هه هه. لمست وجه المغربية، فتشت عن العينين، ووجدتهما، دبت إصبعين فيهما، ولم تصرخ المغربية وحوحت بهمس فقط، تعلقت واحدة بفستان الأخرى وزيق القماش، وظهر ثدى نصرة، والمغربية تعرى صدرها كله، والمرآتان تماسكتا من الخصر، وارتمت الأبدان على جذع الخروع، فانكسر الجذع مرة واحدة، وانكفأت المغربية ونصرة على الوجه.

حشرجت واحدة: اخرجى وجاوبتها الأخرى بنفس الصوت : اخرجى أنت. وارتمت كل واحدة على التراب تلوح بقماش الذيل، يأتى الهواء، فجأة ضاعت المرأة عن المرأة، واختفى المعلم حنفى عنهما فى الظلام، لأن الأنوار انقطعت عن البلد كله، وزعق المعلم، واقتربت كل واحدة من نهاية الزقاق المكشوف الآن، وقفتا فى المكان الذى كانت فيه شجرة الخروع. انطلقت بعد الزعيق تكتكة ماكينة كهرباء، وسطعت الأنوار فى بيت المعلم وحده، والفراندة وحدها، وكان رجل يتعلق بسور الفراندة، والمعلم حنفى يحدثه، يشير الى بيوت البلد المنزرعة فى العتمة، والى بيته يقول أن لاحاجة الى كهرباء الحكومة، وضحك ومشى الرجل. ابتسمت كل امرأة لنفسها، وكان التليفزيون يعمل، وكانت مروحتان عاليتين موضوعتين فى مقابلة بعضهما فى الفراندة، يقلبان الهواء، والمعلم حنفى ساعة يأكل من صينية كبيرة موضوع عليها طبق فيه بطة مطبوخة، وطبق فيه مرق، وطبق فيه لحم مشوى ، وطبق فيه أرز، وطبق فيه مهلبية على سطحها زبيب، وجوز هند،و وبندق مقشور، وفستق مقشور داخت المرأة الأولى، واغتمت المرأة الثانية اذ أن العيل بكى، وزحف



اليها، وتمسح فيها، وهى لاتقدر أن تقوم. كانت المغربية تلعب بقدمها فى المكان، فعثرت باصبعها الكبير على بقية جذع الخروع المسكور خارج من الأرض ،أخذت يد نصرة، وضعتها فوقه صاحت فيها: خازوق اقعدى كانت نصرة سوف تهب الا انها رأت المعلم حنفى يفتح الثلاجة، وأغلقها، أخذ منها زجاجة مياه غازية، صبها فى جوفه على مرتين أثنتين، وخلصت، تكرع المعلم حنفى بصوت غليظ، فتكرع الفضاء مثله، ومسح فمه، وأصابع يديه فى منديل، ونادى، وجاءت بنت صغيرة، حملت الصينية، وهو سبل عينية، وأخذ حشية من الحشايا، وضعها على الأرض، واستلقى، يضع رأسة على راحته وكوعه يندك فى الحشية، أبعد مابين ساقية لحظة وحزق ليخرج منه ريح يكركر، ثم جاءت ريح بدون حزق، فأطلقها، وابتسم هناك فى الضؤ وحده.

وظلت المرآتان، وظل الرجل.

قصة

ثلاث قصص عن القمر

طاهر السقا

١ - الليل والقمر

تشجع، مد أصابعك الحانيات والمسها بكل الرفق. والرقة، أحط وجهها القمرى بعذوبة ارتعاشات الحب النابض بقلبك الظمآن أبدا الى رحيق السعادة الصافى، خذها الى صدرك الدافئ الرحب. والتواق الى احتضان العالم بأسره، مدنه وحقوله، مصانعه. وأطفاله، زهوره، وطيوره المغردة، واهمس إليها أغنيات العشق النبيل وأهازيج النجوى. والشوق الى دفء الشمس، وضوء القمر الغامر بالبهجة والسكينة، تشجع، وامتلك ذاتك بقوة الحب الذى يتفجر بكيانك. وقل أنك تحبها، فأنت تعرف أنك تحبها. واعرف أنك تحبها. وأنت وأنا نعرف أن الحب فى هذا الزمان نادر وشحيح، وأن المحظوظ من يلقاه فيتشبث به. ولا يضيعه فيضيع، فأنت لن تعيش الحياة مرتين، وأنت لن تعيش الحب مرتين، وأنت لن تهرب من قدرك طويلا. وأنت ميراث ألف عام من الرق. ومن القهر لن تترك لها حرية الاختيار لتقولها لك، أم تريدنى أقولها بدلا منك! ستعود الى همسك الخفيض، أرجوك. ارفع صوتك قليلا كى أسمعك، مالفرق؟

تتساءل ماالفرق، وكلانا أصبح واحدا لاينفصم، ماالفرق وأنا أعيشك الحياة ذاتها. تعيشنى، أتنفسك الهواء الذى ينعشنى. تتنفسنى، أسير خطواتك الوئيدة، أتكلم فتتنكسر الحروف على شفتى لتصبح نبراتك المميزة طريقة نطقك للكلمات أسلوبك المحلق بدون أقدام ثابته على الأرض. نعم سمعتك، وأسأل ومن نضمن أننى سأصبح ظلك للنهاية؟ أعرفك. وتعرفنى. وتعرف. وأعرف أنها غير حقيقية وأنك قد زيفتها قسراً. وأنك تتمنى لوتغيرها. ولكنك تعود فتنتظر المجهول الذى سيأتى ليصنع بالسحر ماعجزت عنه دوما، تشجع. فلن أظل تابعك الى الأبد. وسيأتى اليوم الذى أنتزع ملامحى عن صورتك المزيفة. فمعك تحولت الى عقل بلا مشاعر. وخطوتى عقل

ابتسامتي عقل. كلمتي عقل، حاضري ينبع من ماض عاقل خط بعناية وسط خبرة بالصح والخطأ. بالمطلوب والمرفوض، بالتاريخ المشين والسيرة العطرة، حاضر يحاول قسراً أن يحيل المستقبل الى واحد صحيح غير منقوص. تعرف وأعرف أنك لن تعيش بالخوف وبالحذر باليقظة والترقب ولن تعيش كسلك مكهرب محدود بالاستطالة الى غير مدى وأعرف وتعرف أنك لن تنتصر فى معركة ضد نفسك وأنك من تنتصر فى معركة أنت فيها القاتل. والمقتول قلها كلمة تؤرقك تضج بها عيناك. وتحرقك حروفها القليلة. قلها أو فاذهب لتحفر قبرك بيديك، اذهب ومت. وانسى أن لك قلبا ينبض، والا فما معنى ماتشعر به إنْ كنت ستظل أسير الأحكام المسبوقة والقاطعة مامعناه وأنت خاضع لكل ما يحمله التاريخ من آثار المذلة. والاستكانة ولكل ما يطرحه من تقاليد غامضة. وعادات مبهمة تصب الانسان قالبا من اللاإرادة والتكرار الممل والمقيت، تعرف وأعرف أن حبها يتفجر بكيانك وتكاد تلمسه بأصابعك. وتبات الليل تحلم بها. تحلم بصوتها المنغوم بوجهها القمرى تسدل عليه شعرها الليلى وتبتسم لك بكل عذوبة ثم تمد إليك يديها الحانينتين، وتأخذها الى كل مكان جميل حلمت به وتطوف بها بين الناس وتهتف حبيبتى وتتباهى بها بجمالها الملائكى، بلون عينيها بحنانها ورقة مشاعرها، وتحلم معها بأيام السعادة القادمة، بالوفرة فى الطعام. والمسكن الواسع الرحب. والزهور بألوان الطيف. وتحلم معها بالقمر المنير، ماذا قلت؟ صوتك الهامس يجرح أذناى ويصيبنى بالصمم، أرجوك إرفع صوتك قليلا كى أسمعك. أم ترى الكلمات عادت تحبو بصوتك ونسيت أنها قد تعلمت السير الحثيث. والجرى- أيضا- أم عدت تؤخر الكلمات. تقدمها وتجرها جراً الى الأمكنة البعيدة تهرول بها هنا وهناك حتى تتعب وتفقد قواها فلا تستطيع التعبير من شدة العناء أرجوك. لا تغضب ونحن فى لحظة المراجعة والصدق. فما تقوله لا أستطيع احتماله، كان الليل . والقمر. ونسمات الصيف. والظروف المواتية، همست بحروفك المرتعشة:

- القمر رائع...، ردت:

-فعلا...، تساءلت:

- تركنا الجميع وحدنا . هل سيعودون؟، أجابت:

- ربما، لا أعرف...

عدت ترنو الى القمر، تنهدت هى بصوت مسموع، قلت:

- الليل ساحر..، ردت:

-فعلا..، تساءلت:

-ألا يعودون اللحظات السعيدة تفوتهم..، أجابت:

-ربما. لا أعرف.

تحولت عيناك فى المكان حيث ضوء القمر تذيبه حكلة الليل. وعادت هى تتنهد بصوتها المسموع . قلت:

- النسمة شمالية..، ردت:

- فعلا...و تساءلت:

-لوظلوا معنا لأنعشتهم النسمات.، أجابت:

- ربما لا أعرف.

عدت تتجول بعينيك وانت تحاول استنشاق الهواء. وعندما التقيت بعينى المبتسمتين تخطيت نظرة تعرف معناها، وعادت هى تتنهد بصوت مسموع قلت:

-ظروف سعيدة ألتقى بك فيها.، ردت:

-فعلا... ، تساءلت:

-كأنهم كانوا على موعد ليتركونا وحدنا...، أجابت:

- ربما لاأعرف..

وتثاءبت هى. وشعرت أنت بثقل الحروف فى كلماتك، عدت أبادلك نظرة ساخرة. قلت لى: أننى أضع فى فمك كلمات بلامعنى، وحين ذكرتك بأننى على استعداد لأن أقول لها ماتخفيه أنت بقلة الحيلة وميراث القهر الجماعى والفردي، والاطروحات التى تودى بالانسان ماأخرست كلماتى التى لم أقلها. وعدت تتحدث عن القمر الوضاء. والليل الغامض. وكدت أصرخ:

القمر هو القمر، فماذا تريد أنت؟.

والليل ستر الأستار. لكنك لاتقول الصدق، لاتفعل الصدق، كاذب. وأحمق، ضعيف، القمر سحر الوجود. أو وجود السحر، لكنك ستعيش الليل بالندم. وستموت بالحسرة.

٢- طريق القمر

المشكلة أننى كلما اقتربت من القمر جذبتنى الأيدى القوية وأبعدتنى بخشونة وفظاظة الى عوالم سحيقة تلفها الغيوم. والظلمات...، وأجرى. وألهث، وأحاول الوصول الى القمر من جديد. لكن الطرقات تأخذنى الى قفار شتى ويحملنى التيه الى بقاع باردة القسمات وأعود الى الضياع من جديد وأصرخ، مؤكد أعرف الطريق الى القمر. أعرفه وأذكر تعرجاته وانحناءاته، نواصيه ودروبه الضيقة، حفراته وعثراته ميادينه الواسعة الرحبة. وبيوته. وأشجاره وأطفاله، أعرفهم وأعرف أن فى هذا المكان بالتحديد لعبت معهم جريت وأسرعوا خلفى، وقعت ووقعنا ، قمت وقمنا ، تبادلنا الكلمات الطيبة والجارحة، تبادلنا اللمسات الحانية، والكلمات الأليمة بكينا وغنينا أغنيات العشق القديم، الزمان القديم، الفرح. والسعادة وأشواق الحنين الجارف والملتاع، وتبادلنا مشاعر الود الخالص.

وفى هذا المكان بالذات قابلتها ، وكانت جميلة، أذكر بكل الحب أنها كانت جميلة، وأن عينيها كانتا صافيتين، وأننى كنت أرى فيهما نفسى. وأرى العالم من حولى، وأذكر أنه كان ورديا وأننى كنت ألتهب بالحماسة والثقة وأننى كنت أري المستقبل ممتدا ليس له نهاية قط. وكنت أراه أخضرا، وكنت أشعر به دافئا. فياضا بالسعادة، وكنت أراه يبتسم وينادى على كى أسرع الخطى إليه وكنت ابادله ابتساماته، وأربت على وجنتيه النضرتين بكل مايحمل قلبى من حب.

وعند هذه الشجرة الوارقة تبادلنا قبلة مرتعشة وخاطفة. سرقناها فى غفلة من الملتفين حولنا. من الناظرين إلينا ، من الواقفين بيننا وبداخلنا ، وأذكر بالغبطة أن مذاقها السكرى المندى مايزال يملأنى بالبهجة. وبالنشوة أيضا، وفى هذا المكان حلمنا ، غيبتنا الأحلام عن الملتفين حولنا. الواقفين بيننا. وبداخلنا، وأن الأحلام لفتنا بين طيات نسيجها الشفاف المعطر.

وأرتنا العالم كأحلى مايكون. كأجمل مايكون، عالم لايعرف الحياة المستحيلة، الحياة الموت. والحياة الشفاء، وكنا نلمس زرا سحريا فتتقدم إلينا كئوس الشراب المترعة فى أوان من الذهب الخالص، وكان الطعام وفيرا، والحجرات واسعة ومليئة بالرياش الفاخر. وكانت الشمس تغمرها بالضوء. وبالدفء. وبالحب.

وفى هذا المكان وقفنا تحت ضوء القمر الغامر. قالت:

«وبعد»

قلت: «ليس للأحلام حد»

قالت: «لكنا لن نقتات على الأحلام»

قلت: «كل مانراه حولنا صنعته الاحلام وخيال العاشقين»

قالت: لكنا كبرنا بما فيه الكفاية لنعرف أن السما لن تمطر الذهب والفضة»

قلت: «أعرف. وأعرف أكثر أننى لا أستطيع مجاراة من يقفون على أشلاء ذويهم لترتفع هاماتهم».

وعند هذا المفترق بالضبط كان علينا أن نسلك احدى طريقين أسمتهما حبيبتى الحقيقة أو الوهم، قلت:

«لكننا نستطيع أن نبدأ من نقطة ليست بقعة دم أو آهة مقهور» لكنها كانت قد ابتعدت دون أن نتبادل كلمات الوداع، بكيت، تركت الدموع تغسلنى، وتركتها تغلفنى بالأسى، وبالحزن. وعند هذا المفترق عدت أسير من جديد، وكنت أمعن النظر حولى، وكنت أرهف السمع، وكنت أحاول الفهم، وكان بشعا مارأيت، ماسمعت، ماأدركت، ما أراده البعض أن أكون، وعندما لملمت بقايا العقل والقلب المكسور رأيت القمر يسطع خلف ركام الظلام الرمادى اللون. نظرت الى القمر، قلت:

«لماذا لا أسير نحو القمر؟».

قلت: «لماذا لايكون القمر وجهتى؟»

قلت: القمر جميل. لماذا لا أتخذه دليلا لى؟»، وبحثت، وقرأت، وتعلمت، وجاهدت أن أعرف، الطريق الى القمر، على الكرسى الخالى جلست أستريح من عناء التجوال، جاء يسألنى: ماذا أشرب؟ رفعت عينى لأراه، وجهه أذكر أننى رأيته فى مكان ما، فى وقت ما، فى مناسبة ما، قلت: «ربما كان ضمن من وقفوا بيننا وأبعدوها بالقسوة، وبالوعى القاصر»

قلت: «وربما رأيته أثناء محاولتى الوصول الى القمر»

قلت: «لو أمكن. أعطنى كوبا من رحيق القمر المصفى» ابتسم، فبانت أسنانه الرمادية المتآكله، انتظرت أن يسطع القمر خلف اللون الرمادي، ذبلت البسمة على وجهه، استدار الرجل ليدخل من باب واسع ضبابى اللون، هتفت:

«لكنى أحبك»

قالت: «الحب وحده لايكفى»

قلت: «أطلبى أحضر لك النجوم عقدا»

قالت: العالم يتحرك من حولك وماتزال تحلم بالمستحيل»

قلت: «أحبك. ولا أريد أن أبيع نفسى رخيصا»

قالت: « مللت الكلام الأجوف»
ثم عادت تقول:
«الحياة للأقوى، لمن يتعلم القنص ويتقنه، لا لمن ينأى بنفسه ليقرض الشعر، ثم عادت تقول: «ما أريد سهل ميسر، آكل، ألبس، أركب حتى لاتتعب قدماى، أسكن فلا أشعر بالحجرات تضغط على رئتى فأختنق»
ثم...
ثم دخلت الى الشارع الرمادى دون كلمة وداع، وأحسست برجفه تسرى بكيانى، جاء الرجل يحمل كوبا من العصير، ربت على كتفى، زاد خوفى، وأحسست بأن يده تتضخم الى الأيدى القوية التى تعبث بحلمى فأنزلق، وأهوى فى الفراغ الذى يفصلنى عن القمر، تشبثت بأطراف القمر، وحاولت الصعود. أمسك الرجل بيدى وأجلسنى على الكرسى من جديد.

٣- للقمر وجهان

الوجه الأول

-١-

بحينا رجل حين نحاول الامساك بحروف كلماته لنفهم مايقول . تراوغ الكلمات بين المطرقة والسندان، نسرع خلفها. تجرى أمامنا. تصطدم بعظام الركام لتسقط أعلى وعينا، نحمل حروف الكلمات نتلمسها. نشم عليها رائحة التراب والأدخنة، وأرغفة الخبز الساخن، تزيل عنها رائحة العرق الانسانى، نتداول فيما بيننا الكلمات نصمت. نلملم الكلمات المبعثرة وننظر إلى بعضنا البعض فى دهشة حين تأخذنا الكلمات الى عالم آخر نحلم به ولا نستطيع أن نتلمسه.
ذات مساء لم يخرج فيه القمر لرحلته الليلة المكروره أخبرنا أحدنا وهو يحاول أن يشرئب بعنقه ليلتقط كلمات الرجل قبل أن تسقط صرعى عدم الوعى، قال: بأن الرجل منطيق له دراية كاملة بعلوم الكلام. وبالحياة، وبأنه- شخصيا- بدأ يفهمه.
ويبدو أن أحدنا تطير من الكلام. فقد زعق فيه:
- وماذا فهمت يافالح؟
ثم عاد يزعق من جديد:
-أم أنك ستتمنطق علينا أنت أيضا؟
رد أحدنا:
- أزعم بأن أى كلمة قالها قديما معلم الفلسفة لم تضل الطريق الى عقلى قال أحدنا، وكانت أسنانه تلمع حين تكلم بالرغم من غياب القمر:
- المنطق بحره عميق. والحياة بحرها أعمق.
عاد يقول:
-ماتعلمناه رذاذ نثر فوق عقولنا فى عجالة.

بحثت عن مصدر الضوء الذى يبرق على أسنان أحدنا، لكن خيوط الضوء تكسرت فى عينى. فقد أمسك أحدنا بأحدنا من تلابيبه وكاد يضربه، فرقنا بينهما، قلنا أن للنقاش منطقه وأصوله، عاد أحدنا يزعق فى غضب:

- لكنى لا أريد لأحد أن يتفلسف على.

عاد يقول:

-ما أريده أن يدلنى أحد على العادى من الأشياء، آكل، ألبس، أعمل، أتنفس هواء نقيا.

أخبره أحدنا بأن كلام أحدنا ليس فلسفة كما يصوره وعيه القاصر، وأن الوقت سيمر طويلا قبل أن يفهم بأن الكل مترابط غير مجزأ. عاد أحدنا يخبره: بأن هذا منطق الحياة الوحيد. وعليه أن يتعلم ذلك اذا لم يكن قد تعلم بعد، بعد ذلك. لم نستطع أن نفك أسر أحدنا من قبضة أحدنا إلا بالرجاء. والتوسل. واستخدام الأيدى. والنقاش الحاد، زعق أحدنا فى أحدنا وهو يخبره بأنه اذا كان المنطق بحراً عميقا فقد غاص فيه حتى أشرف على الغرق تحت فيضه المنهمر، ثم تحداه إن كان رجلا أن يثبت بأن الإنسان غير القطة وقد سوى بينهما الموت.

-٢-

على مقهى الحى الغارق فى الصخب لم نجد لجمعنا الصغير مكانا فانتحينا ركبنا على الرصيف المقابل وجلسنا تحت ضوء القمر الشاحب، قلنا للرجل أن يفسر مايقول، ابتسم. لكن ضوء القمر الشاحب، قلنا للرجل أن يفسر مايقول، ابتسم. لكن ضوء القمر- الذى كان يحاول بصعوبة أن يتخلص من قبضة الليل يسطع وراء بيوت الحى- لم يسطع على أسنانه المتآكل ، قال:

- أن نموت فحقيقه مؤكدة، أن نعيش فذلك أمر مشكوك فيه

حاولت أن ألتقط كل حرف مما يقول كى لاتظل أذناى مقبره لكلماته، لمعت عينى أحدنا فعكست ضوء القمر الخافت،

تمتم:

-معك حق. معك كل الحق،،

كاد أحدنا أن يلتهمه بعينيه النفاذتين. وخفت أن يبدأ العراك من جديد، قلت: الخوف علامة حياة، قلت: وربما كان إشارة موات، حركت أصابع قدمى فى حذائى المتهرئ، فركت أصابع يدى المرتعشتين، قال أحدنا:

-كلامك يزيدنا يأسا

رد:

-بل أريد دفع الدم فيكم ليستمر نبض الحياة

سأل أحدنا:

-كيف؟

رد: بأن تقتربوا أكثر بعضكم الى البعض، رد: بأن تعرفوا كيف تحبون الحياة كما يجب أن تكون، رد: بأتعرفوا بأن الحياة غير الموت. وأن الموت غير الموات. وأنه ليس كل من تدب فيه الروح يحى.

قال أحدنا بصبر ناقد:

-عدنا الى الكلمات من جديد.

رد: الكلمات والمجادلة. المنطق والفلسفة، القياس والمقارنه، رد: تلك وغيرها أدواتنا لنعرف كيف نصنع الحياة التى نريدها

قال أحدنا:

كلنا بحاجة الى الفعل. وليس الى الكلمات.

رد: أوافق، رد: لكن حاجتنا تظل ماسة الى معرفة مانريد أن نفعل حتى لايتوه الفعل ويتشعب

-٣-

كان السؤال ملحا: ماذا يريد الرجل أن يقول؟ كنا نسير فى الشارع الطويل المتعرج. وكنا نعرف أن القمر يختفى خلف ركام البيوت المتراصة والملفوفة بالظلام والوحشة. وأن محاولته للوصول إلينا حثيثة ومضيئة وأن هذه المحاولة تتناثر بقعا من الضوء هنا. وهناك. وكنت أتمنى لو نجح القمر فى محاولته ليزيل الظلام من عينى. ومن عقلى، سأل أحدنا:

- وماذا يصنع قليل الحيلة؟

استرسل أحدنا:

- عندما كنت صغيراً بعد كنت أصادق جنيا. كان رائعا، وكان عطوفا وكنت آمره فيلبى ما أطلب، وكنت أسلطه على معلمى الغاضب أبداً فيحيله رمادا بين أصابعه القوية، وكنت أطلب منه قميصا فيمنحنى عشرة، وكنت أرسله الى ابنه الجيران يبثها غرامى فيأتى بها على هودج من الحرير وخيوط الذهب، وكنت أشكو له فقرى فيأتى لى بلاحساب الطعام. والشراب. والعربات القارهة، وذات يوم أعطانى جسداً لايخترقه الرصاص. فكنت أدخل به المعارك من أجل الوطن. والحى. وشارعى الذى أعيش فيه. وكنت أنتصر على اعداء كثيرين وأبوا على سرقة الوطن. والحى، والشارع وحين.كنت أفيق من خدرى اللذيذ تتملكنى التعاسة، فأجلس وحدى لأبكى

قال أحدنا:

-أما أنا فلم أحلم قط. لم يترك لى التعب وقتا مريحا أحلم فيه. عندما أخرجونى من المدرسة صغيرا كى أعمل فى ورشة الخراطة، خدمت امرأة معلمى وأطفاله الصغار وعندما طالت قامتى. كنت أخدم كل من هم أكبر منى بالورشة. أحمل أثقالهم، أنظف أمكنة عملهم. أمسك الأزميل والمنشار لأتشرب الصنعه، وعندما أنتجت من فروع الشجرة اليابسة قطعاً من فن الأربيسك، أعطانى معلمى مالم يسد رمقى قط. وظل حتى الآن يسرق عرقى التى يتفصد غزيرا أمام المخرطةالكهربية.

قال أحدنا:

-أما أنا فقد ذقت الأمرين حتى نلت كرسيا ومكتبا معدنيا فى المصلحة العمومية. وعندما اهتز قلبى بالحب، ذاب كقطعة السكر فى ماء العطر الوردى. قدمته فى كأس من الود الخالص لمن أحببت، سألونى: إن كنت أملك وزنها ذهبا، قلت: أملك قلب طائر صغير مغرد، ضحكوا حتى

استقلوا وهم يتكلمون عن مقدم الصداق. ومؤخره وعن الخلو والثلاجة ذاب البابين..
تنفس أحدنا بصوت مسموع قال:
-هناك خطأ، فوقنا، تحتنا، بيننا، بداخلنا... ثم عاد يتنفس بصوته المسموع وهو يتمتم:
-للقمر وجهين، هل كتب أن نرى وجهه المظلم أبداً

الوجه الثانى

-١-

تحت ضوء الكهربا تتبدل الأشياء. تأخذ ألوانا شتى تبتعد بها عن ما أرادته الطبيعة أن يكون، بالغش أحيانا، وأحيانا بخداع النظر، تحت ضوء القمر تتلون الحياة بلون السحر، ويغلفها الغموض وتتسربل بالأسرار، تحت ضوء الشمس. تشرق الأشياء بالحيوية. والدفء، والوضوح، وكنا نجلس تحت ضوء الشمس، قال أحدنا:
-لست مؤهلا لأن أدلكم على الحقيقة، لكنى أعرف أن الذنب ذنبنا نظر الى أحدنا قبل أن يتضرج وجهه بالغضب، عاد أحدنا يقول:
-أرجوك. افهمنى بقدر ما أود أن أقوله.
ثم عاد يقول:
- هناك صنفا من الناس يحيك الشباك ليقع فى حبالها غيرهم، حتى ان تم لهم ما أرادو أنشبوا فيهم أسنانهم.
نظرنا الى الشمس على وجهه. نظرنا الى عينية اللتين تبرقان بالأمل قال:
- علينا إن أردنا أن نجد طرف الخيط حتى إن جذبناه حلت الشباك حولنا فنأخذ الحياة بأيدينا.
ثم قال:
- *وأعتقد أن هذا ما يريد أن يقوله لنا الرجل*

-٢-

فى حجرة أحدنا العارية من الرياش، كان القمر يحاول أن يطل علينا من النافذة المعلقة بحائط بالحجرة، كنا نجلس حول أحدنا وكان يحكى لنا، قال:
قال الذئب: «لقد عكرت على صفو جدول الماء»
«لكنى حمل صغير لا أقدر على تعكير سطح ماء»
«ربما أخوك»
«ليس لى أخوة قط»
«أبوك»
«أنا يتيم الأبوين أيها الذئب المبجل»

«عمك»
«أنا مقطوع من شجرة وليس لى أسرة قط»
«هو حمل على أية حال»
«وماذنبى أيها الذئب الرحيم»
«أنت حمل مثله وعلى أن أسوى حسابى معك»
«لكنك عادل ياسيدى ولن تظلمنى»
«لن يرتاح ضميرى قبل أن آخذ حقى منك»
وهنا استعد الذئب للهجوم بشراسة ورأى الحمل الصغير أنه مقتول لامحالة لكنه استدار ليدافع عن نفسه حتى الموت.



قصة

قصنان

ابراهيم قنديل

زنزانة

لاتفيض أرضيتها الأسفلتية المربعة حين يتمدد عليها عن قامته سوى بمقدار كف طفل بين رأسه وجدار ومثله بين قدميه والجدار المقابل، ويبتعد السقف عالياً.. ربما ثلاثة أو أربعة أضعاف قامته حين يقف.

فى البداية، كان دائم الاندهاش لغرابة التصميم، غير أنه بمرور الوقت، الذى بدأ يشك فى قدرته على حسابه بدقة وعلى تمييزه، ماعاد يندهش أو يتأمل إلا على فترات متباعدة. فالظلمة الدائمة، التى ينعكس عليها النهار شبيهاً بالليل. كانت تخفى السقف عن بصره معظم الأوقات، ولم يكن يرى سوى طاقة بأعلى الجدار، طولها ذراع وعرضها ذراع، يخشى ما يصلها من ضوء شحيح السقوط من هذا الارتفاع.

حين صلصل المفتاح دائراً بباب الزنزانة من الخارج إعتدل فى رقدته، سحب جسده الممدد على الأرض وأسند ظهره الى الجدار المواجه للباب جالساً أسفل الطاقة. صرّ حديد الباب منفتحا ببطء فاندفع وترضوء مباغت من إنفراجته الأولى ساقطاً على وجهه وصدره كسيف يتسع بسرعة ليشمل كتفيه مع تمام إنفتاح الباب، أصوات متداخلة مبهمة إندفعت من الخارج، غير أن الضوء المباغت كان قد أسدل جفنيه للحظات فلم يفسر للوهلة الاولى شيئا مما سمع.

بمدخل الباب كان السجان واقفا، وقد ترجل عن كلبه الأسود الأضخم من بغل والأشرس هدوءاً من جنون ذئب، عدل وضع خنجره الى يمين خصره وبندقيته المعلقة إلى كتفه الأيسر. دار بصره المتفحص أرضية الزنزانة معاينا، ومالت رقبته الى الخلف طويلا ليتأكد أن السقف مازال أعلى من قامات عديدة وأن الضوء يخاف السقوط من الطاقة الضيقة. جذب نفساً عريضا ، واثقا ومرتاحاً، ثم تقدم خطوتين الى الجدار المقابل ونظر إليه متأكدا أنه السجين، ومؤكداً لنفسه، حين تلاقت

نظراتهما، أنه السجان إستدار خارجاً ورجع بعد لحظات قلائل يحمل طاولة مربعة حريصا على إتزان واستقرار ما عليها من أوراق وأقلام ودفاتر. تخير لها وسط الزنزانة موضعا ثم خرج ثانية وعاد يحمل مقعدا فخما تكسوه قطفية ناصعة البياض، خرج ورجع مرات عديدة كدس فيها سطح المنضدة وأرضية الزنزانة بأشياء لاحصر لها.. صندوق زجاجي مكعب به فراشات ميتة، منفضة سجائر، عصا طويلة تنتهي بقبضة على شكل كف ذي سبعة أصابع من حديد، تتدلى من خيطه سمكة من البلاستيك، باب سيارة جديد أزرق زجاجه مغلق، مطفأة حريق، مصباح مكتب على شكل زنزانة جدرانها قضبان بداخله مصباح أسود صغير، جزء داخلى من جهاز تلفزيون أو راديو، علبة مبيد حشرى رشاشة.. وأشياء أخرى من هذا القبيل.

فرك السجان كفيه منتشيا بإنهاء مهمته ونظر إلى الممر خارج الزنزانة ثم نظر إليه ثانية مؤكدا له ولنفسه أنه السجان، تصلب منتصباً، فجأة، يؤدى تحية عسكرية، وإمتدت الى مدخل الباب ساق نسائية عارية تنتشر عليها تجمعات لاوعية دموية سوداء وزرقاء وخضراء، ويترهل على الفخذ شحم السمنة وتجاعيد الشيخوخة. مد المحقق ساقه الأخرى، الرجالية،فإمتد معها باقى جسده العارى.. كرشه الضخم المترهل، صدره الخالى تماماً من الشعر وثدياه المتهدلان بالشحم والجلد المجعد، رقبته الجاموسية التكوين، نظارته الفاقعة الاخضرار، صلعة وسط رأسه وبقايا شعره المثقل بشحم الفازلين. لون الفئران الحديثة الولادة يطفح به جسده العارى كله، الا من لباس بحر فاقع الاحمرار ينحشر تحته، كالورم، ذكره، وتنهدل عليه ثنايا كرشه وخاصرته المترجرجة.

خلع نظارته ومر بأصابعه على فازلين شعره ثم سحبها إلى أسفل كرشه، دسها تحت لباس البحر يهرش عانته متأملا ومستخرجاً خنفساء سوداء كبيرة دفعها إلى فمه على الفور.

بحزم عسكرى إنصرف السجان مفسحاً الطريق للمحقق كى يجلس إلى مقعده الفخم. أغلق الباب ثانية وصلصلت دورات المفتاح وأضاء المحقق مصباح المكتب فبانت رزمة الأوراق التى تستقر عليها نظارته الخضراء، إنعكس شئ من الضؤ على رقبته ووجهه تتخلله ظلال طولية لقضبان زنزانة المصباح المصغرة، إشار اليه بالوقوف وهو يشعل سيجارة. وقف ورفع عينيه الى الطاقة قرب السقف، وكان يسأل نفسه- كم مرة حدث هذا، وكان المحقق قد أمسك بقلمه وإستعد لتدوين إعترافاته.

إعترافات

فى تلك الليلة من ليالى الشتاء لم أشعر بوحدة ولاعزلة فى حجرتى الصغيرة على سطح إحدى العمائر العالية، الريح بالخارج حفيف عباءات أنبياء يطوفون بمقامى، والبرد لم يكن سوى هذه المتعة التى تتسرب من أصابعى الى روحى حين أبسط راحتى فوق وهج قرص السخان الكهربائى.

تعشيت، نصف رغيف قديم أعدت تسخينه وقطعة جبن أبيض إنصرفت عنها طراوتها وصارت فى جفاف وطهر القديسين والحكماء، وعندما إكتشفت أن مالدى من شاى قد نفد إكتشفت أيضاً

أنني لم أكن بحاجة الى الشاي.

مضى من الوقت مامضى حتى صرت قطرة في فيض السكينة الخالصة التي أشعها كل ما بالحجرة، وكنت سحابة يلفها شئ غير الفراش. رغبة عميقة في الصلاة تطلع بداخلي، وتحت الماء الذي لم أشعر به بارداً تذكرت أنها المرة الأولى التي أستحم فيها ليلاً في الشتاء. حين أنهيت صلاتي كانت هنالك طرقات هادئة على الباب، لم أفاجأ ولم يربكني نوره الغامر الفياض لما فتحت الباب

بعد إغفاءة خاطفة، رفعت رأسي عن ركبتي المضمومتين وإلتفت، الى أبي، الى جواري. لم يكن موجودا وبدا المكان غير ماكان عليه قبيل إغفائي، لست جالسا على أريكة ردهة بيتنا، بل وحيد وسط فضاء شاسع يكسوه عشب أخضر نضير يمتد رقيقا تحت ضوء ليلي أبيض كالحليب. على البعد بيوت صغيرة بيضاء، كلها من طابق واحد، يرمي عليها الليل ظلاً بنفسجيا حزيناً، ويصلني منها صدى دقات بيانو شجية.

كالطعنة ينغرس اليقين بقلبي... لاجدوى من البحث عن أبي أو إنتظار وجهه، أبي لن يعود. بكيت حتى بعثت من الدموع.

رأيت البحر، وديعا، واثقا من عملقته، يداعب الشاطئ الذي تمدد تحت كفيه عاشقة اذا بها الحب وصهد الظهيرة ودغدغت حواسها رطوبة الماء. ساحل يمتد ناعما، من ذهب مصهور وزبد، أخشى أن تخدش عفويته خطواتي، ومن وراء كثبان تغطيها شجيرات التين وينتصب من بينها نخيل تشرب قاماته السماء التي تجردت حتى من ملابسها الداخلية وكشفت عن عريها الأزرق الشهي.

فرس من حلكة تتكسر على عضلاته النافرة المتفصدة الشمس، ومهرة من نار تفرط أعضاءها النشوة، إمتزجا متلاحمين على خط إلتقاء الرمل والماء. وعبر حكلته كانت ألسنة من نارها تبين وتختفي في إيقاع رقصتهما المتوترة المحمومة، وأنا انهرست على شفتي تينة كانت بيدي

ملت الى بائع الجرائد الذي كان مشغولا بتناول شطيرة فول وأشرت ناحية الحصان الرخامي بقلب الميدان وسط زحام الظهيرة الطافح بالمركبات والخلائق، هز الرجل رأسه وكتفيه، دون أن يلتفت الى، متابعا إلتهام شطيرته بينما عروق الرخام المحمرة بصدر الحصان تتململ في عيني، لكزته مشيرا الى الحصان ثانية وسألته إن كانت هذه الحمرة تذكره بالدم.. صمت للحظات ثم هز رأسه موافقا، إن كانت تذكره بالنخيل والرمان... وافقني، بالثأر.. قال نعم، بشقائق النعمام- قال نعم...نعم...نعم.، وفي لمح البصر كان قد ألقى الشطيرة من يده وقفز وسط الخلائق والمركبات الى صهوة الحصان.

السيف الاخضر البريق بيمناه واللجام بيسراه، وصهل الحصان صهلة أخرست لغط الميدان واستنبتت الأرض من حوله دروعاً وقوات أمن...

قصة

قلم كوبيا

مجدى أحمد حسنين

أقسمت بطهر الحزن الا أفعل خيراً هذا العام، لقد خشيت على نفسى، فعزمت النية أن أعيش لها هذا العام أداوى تقيحات جروحي التى سدت رائحتها المتعفنة عن أنفى رائحة الذكرى. لذة الألم تشيرنى، أسحب عن جسدى بقايا ملابسى الشفافة، أتخايل بجروحى أمام المرآة، أتعاجب، تناسق التوءات زوايا الجروح تدغدغ أعصابى، يزداد إعجابى بى، أسحب بحذر شديد الغطاء الشفاف اللاصق بظهرى، ينجذب معها رويدا رويدا، تنجذب معه بعض القشور، وتخلف بقعاد دموية، دمويتها قانية، شديدة الإحمرار والتواهج، كأنها ليست من دمى. أضبط نفسى مزاولاً غريبة، مستحيل أن أفعلها لأخذ أوضاع مختلفة أمام المرآة حتى أستطيع رؤية ظهرى. يغلبنى الابتسام، أمسيت أهوى مزاولة ذلك المستحيل منذ ما استطاعت قدماى أن تحملاتى، وتماثلت نوعا ما للشفاء، اللهم الآلام المنبعثة من فعل السياط الملتهبة التى تشعل ظهرى، وتجعله ينز مع أبسط حركة بقعا دموية، دمويتها قانية، شديدة الإحمرار والتوهج، كأنها ليست من دمى.

أفلح فى رؤية احد جانبى الظهر، لكن أمامى حتى أطمئن، أن ألمسه، أحسه، فمنذ شهور بعيدة لم أستلق عليه، حتى صرت أكره النوم من طول بعده عنى، لم أجد بداً من خلع درفة الدولاب الوسطى التى تحتوى المرآة، وضعتها على الكرسى وبعض المخدات حتى تناسب طول ظهرى، وظللت بمرآة صغيرة فى يدى أرقب جوانب الجانبين الأيمن والأيسر وما صنعته السياط فيهما، كما يفعل اسماعيل الحلاق كى يطمأننى على قفاى عقب كل حلاقة، لكن رؤية الجوانب بمثل هذه الإمكانيات الضئيلة التى امتلكها لاتشفى غليلى، أريد أن أنشطر، أن أضع ظهرى أمامى كل أتامله على مهل، وأتحسس نسيج الجرح فيه ومدى اتقانه، عبثا ، شدّ لحم ظهرى أحاول المتهرىء من الناحية اليمنى تارة، ومن الناحية اليسرى تارة أخرى، كى يظهر أكبر قدر منه، إلا أن أناملى تنزع قشور الجروح، أشد ثانية لحم ظهرى بعنف أنسل منه قطعا قطعا ، أصرخ من شدة

الألم، أنسل منه قعطا أخرى وألقى بها فى غير اكترات من النافذة، كأنى لست فى حاجة اليها، وكأنها ليست منى، أمسى ظهرى ذا تضاريس ونتوءات غريبة عن جغرافيتى، جنون هيسترية تصيبنى، صرخات متلاحقة من فعل الألم، ملوحة دموعى تشفنى، أشعر بالاغماء بالانشطار، ألمس نبض كليتى، أحصى ما بها من حصى، أعد فى الحقيقة فقرات عامودى الفقرى، هناك فقرات قد أصابها بعض التآكل، تنساب خطوط على ظهرى كتناسب خطوط القلم الكوبيا الذى كان يخطط به خالى ظهورنا عشية كل يوم خوفا من استحمامى وأولاد عمى فى الترعة تحت بطن الجسر، وكم سوط لطم ظهرى، وكم خطط خالى بهذا القلم، وكم ذابت خطوطه طافية فى زرقتها الباهتة من فعل الماء، ومن دعك فاطمة ابنة عمى بيدها الحانية كقطع الزبد الطازجة، عندما كانت تدعك جسدى بطين الترعة والقبل، تدعك جسدى مرة، وأدعك جسدها أخرى، حتى نصير أشباح أطفال، سلبنا خالى بتقريع ظهورنا بالعصا طفولتنا، لم نعشها كما ينبغى، رائحة الذكرى تتعفن فى أنفى، صرت لا أميز بين رائحة الجروح ورائحة الذكرى، «أصبت بداء الخلط، طببت، استعصى دائى.. أدعك ظهرى فى تراب الحجرة دون قبل، ليست يدى بالحانية، ذابت قطع الزبد الطازجة على خارطة ظهرى، خشونة كفى تفجر دموية، دمويتها قانية، شديدة الاحمرار والتوهج، كأنها ليست من دمى!

حركة قد تكون الاخيرة فى سيمفونية العمر

محمد مهران السيد

(١)

هل صرت الى هذا الحد غريباً، لما انفرطت من بين
-أصابعك المرتعشة..، أوراق الأيام
وبغيضا كليالى الهجر المتكفئة، تجتر بقايا ماكان
- ولا تشبع من لعق صحون الأوهام!؟
لا أحد يبادلك الود، ويدعوك على شرف الأحلام!
لاأحد يناديك بهذا النجع الى مصطبة الأهل، لتنعم
- بالدفء دقائق.. تنضح فيها الخل، ويفرز جلدك زرنيخ الآلام!
سرب فراشاتك طار، الى حيث الحب الماسى..
ينادى جوع الفتيات الى القادم فى ثوب فتوته المفتوح الصدر، على ألوان الغيف..
وإيقاع الأنغام

هل صرت مجرد تمثال فخارى، يخشى أن يتفتت تحت الأقدام!؟

(٢)

لاتزور، ولاتفهمنى خطأ
حقا، صار الجسد الواهن كالغربال، ولكن ما انشرخت روحى ويفاجئنى الجراح القاسى
كل صباح فى المرآة بتغيير تضاريسى

لكن ما استبدلت
جروحى،
خبأت القسم بأوردتى.. ومضيت ، وقلت لعاذلتى
جيئ، أو روحى
قبلك، قالت أوراق البصاصين.. لئيم وابن حفاة..
فليكن الأمر كذلك،
قالوا لم نقرأ هذا الاسم بقائمة الشعراء الرسميين..
فقلت الأمر كذلك؟
صرخوا، لم يمنح جائزة ووساما.. من حاخامات ثقافتنا..
أكدت بأن الأمر كذلك؟
فأنا.. لم أولد تحت كراسى المشبوهين، ولم أرضع
سميات الإعلام المتهالك!!
... ولدتنى أمى خارج أسوار النعمة
لفظتنى، صوتاً من أصوات النقمة
القتنى الأمية، كالحد الفاصل.. بين الفجر وبين العتمة
وكبرت، فقال الشيخ الأعمى.. اتبعى لاتسألنى، فعصيته
وأتانى جنّى الرفض.. بكأس الناس.. فأجبته!!
فأنا ابن الأسئلة الجارحة المصلوبة من أيام أبى ذر
فإذا قالوا.. منبتٌ، وابن زناه..
.. يكفينى انى ابنك.. يامصر

(٣)

أنا لم أقرب شيئاً مما حرمت، سوى أنى انحاز
لأبناء عمومتى المجدولين من السعف الناشف، واللوف
الأحمر،... والمبدورين بشورا سوداء
وأنا لم أقرا غير كتاب التوق، وأوراد العتق، وأنا روح الأرض،
ومنذورون لإعلاء العرض،
ومسكونون بآيات الرقض،
وأن الصمت يكون بلامعنى، والحائط خلفك، والخيل أمامك والأعداء
فإذا جاع السلطان الى الدم، وأوغل فى الذم، وباع تراث القوم،
.... وضعنا للمارق حدا
.. وأنا لم أجحد مقرعه العزيّف، فمن علمنى حرفاً، صرت له عبداً
لكن عواء جريد النخل بلحمى وضلوعى.. شئ مختلف جداً!!
وأنا لم أسجن عصفوراً حط بشباكى، فى يوم أقرب من – حبل وريدى،

وأطل بعينيه الحانيتين على جرحى،
.. فارتجت جدران الزنزانه وجدا.
.. اشقيا كنت، وفى أعماقى مصباحك فى قلب زجاجته،
وبقلبى كوكبك الدرى، وانفاسى ولَه صوفى، يدنينى
من قاب القوسين، العمال الفلاحين، يطاردنى
مايسقط فيه الأجراء، وما يفرزه الزمن العاهر.. قصداً؟
قرينى منك، فأيام صباى انخلعت من جسدى ، وجراح
التغريب... ازدادت فصداً
أوقفنى فى خط هواك النارى، وقيدنى ياشعب بسارية
لعشق القدسى.. فإنى لاأقبل من غيرك قيداً

(٤)

ياسخفاء الأيام المطروحه كالجيف السوداء، على أوساخ السفح
هل أخرج من لغتى، وأزور ماقد زور من قبل، وأمضى
كالبرص المقرف، مكشوف العورة، لا أخجل من هذا الطفح!؟
هل أطرح سمتى العريان، لألبس بردة أقلام .. شبت، شابت
فى العار... وفى القبح!؟
يالوام، أجيبوا..
هل هذى خارطة بلاد.. أم.. قائمة سوداء!
هل هذا آخر صبر الشعب العربى، على مافيا التجار.. الأمراء
... الرؤساء
هل هذا ما قدمنا منذ حراء.. إلى آخر رايات الفتح
أو ماسار اليه، الى الطائف!؟
فإلى من يارب تكلنا ؟
أ إلى هذا الرهط الخوان المتردى حتى الروح، المعجب
بالأعلام المهترئه.. حتى لو كانت للملوك طوائف !؟
الف معاوية حكمونا، بدءا من دك الكعبة.. حتى هذا
- الورم السرطانى الصهيونى الزاحف،
يامنقذ رأس البشرية، من حبل جهالتها، إنى خائف
لاشئ يقدس بعد حفيدك مطروحاً، ونسائك
- فى السبى.... زواحف
من تلك اللحظة، لاشئ يزكينا، أو يخجل من سقطتنا،
- أو من هذا التاريخ الزائف!!.
.. ياجد حسين، أن حسينا مازال بعيداً عن مجرى

- الماء ، ولايطلب من تجار العرف الصفح!!
مازالت زينب، هذى الجوهرة الربانية.. تدعو من
- أعماق الجرح
ان تبقى رايات جهادك فوق رؤوس مساكين الأرض،
- ول سقطوا صفا بعد الآخر.. قرباناً للثورة
أن يسعى نسلك.. للبيت المكى
لا للبيت الأمريكى
أن يجرى حبك للحرية والعدل، بأصلاب الفقراء.. إلى آخر
- أيام الكون، ولو سامونا ما تستبشعه،
حتما ستعود الى هذا الربع الخالى.. انفاس الهجرة

(٥)

. لغة الله ينزلها فى ليلات القدر..
.. على أطفال مخيم
ياثمر البيارات،ويافوران التخمير.. تقدم
واديروا ياصبية حارات القدس.. مفاتيح جهنم
ياأطفال الموت العربى الرسمى..اتحدوا
لانفع بأباء، ولدوا في القيد، وعاشوا فى الأسر، وإن جاعوا
- ناحوا كاللقطاء، وأن عطشوا شربوا فى احذية مقدم!!
لو اعطينا بعض حجارتكم، ايام طفولتنا..لاختلف الأمر..
لاختلف الأمر
فما صاروا حكاماً..
أو حتى وجدوا.

الفلسطينى

بدر توفيق

(١)

أبْحَثُ عن أرض أولدُ فيها
عن مسقط رأسْ
عن مسقط نور، مسقط قلبْ
خمسون عاما وأنا فى رحم الخواءْ
آه لو أننى بعد هذا الحمل الطويل وُلدتْ
آه لو أن لى أبوينْ
فلمن أنتمى وأنا أطلب الإنتماءْ؟

(٢)

النفاياتُ مهمومة بالنفاياتْ
والبدايات مغلقة بالبداياتْ
القلوب التى حزنت فى الجنازةْ
هى نفس القلوب التى تسعى للفرحْ
لم أشاهد يوما قوس قزح
فالسماء التى لم تَجدُ بالمطرْ
مسحت فرحة اللون من ساحة العينْ
حفرت قبرا للمرح!

(٣)

هل رأيتم عصفورة دفنت نفسها فى شجر التين
وبكت حين رُدَّتْ فوق الغصون؟
هل رأيتم عصفورة تتمنىّ الفناءْ
حين يأتى على ورق الزيتون الشتاء؟
هل رأيتم نخيلا اذا مات أحنى قامته الشماء؟
هل رأيتم نجم الشمال يغير موقعه فى السماء؟
هل رأيتم خيولا تدفع أرواحها نحو رأس الجبل
والطريق صخور ملغمه بالجدل؟
لو أقيمت شواهد دفن لمن شنقوا بحروف الكلام
لأقامت حجابا يحجب نور الشمس عن الأرض،
هل رأيتم حجابا يصد الشمس ويشعل نور العظام؟
هل رأيتم حجابا من الدم يكبر فى كل عام،
يمتد فى كل عام، يسمك فى كل عام،
يصعد فى كل عام ، يملأ أكوابنا كل عام،
فنشربه ليغيض، ونشر به ليضيع،
ونشربه ليجف ويصبح ذكرى اغتصاب فلسطين
هكذا قال جيش المساكين
حين شاهد قائده فى الحصن الحصينْ
عارى الرأس منتفخا بالنياشين!

(٤)

معذره..
إعتذار من القلبْ،
كنت أبحث عن أرض أولد فيها ،
كنت أبحث عن قبر أتوارى إذا متّ فيه،
طوحتنى الشمس إلى البحر، والبحر للرعد،
والرعد أسقطنى فى مقاعد هذا العرض اللعينْ
هل سمعتم من الرعد صوتا أليما يشبه هذا الأنين؟
آه، إن النخيل بكى وهو يمشى بطول الحدودْ

باحثا عن رؤوس الجنود،
نظر النخل فى المرآة فلم يلق أعناقه
وتحطمت المرآة فصارت شظايا رؤوس النخيل،
هل رأيتم شظايا رؤوس تبحث عن قاتليها وعن أهليها ؟
هل رأيتم أعناق نخل عليها وصايا لأرملة ويتيم؟
هل هُرعتم من فرشكم فى الليل البهيم
والرصاص يطاردكم من كل اتجاه؟
هل هرعتم وروعكم قصف الطائرات
فخرجتم حفاة عراه
ونسيتم ذويكم وأزواجكم وبنيكم
وهرولتمو فى التماس النجاة
فباغتكم للعدو كمين يحصدكم فى الفلاه ؟
هل رأيتم صخرا يموت؟
أو محيطا يجف؟
أو نهرا يخرج عن مجراه؟
هل رأيتم موتا كهذا الموت؟
أو حياة كهذى الحياة؟

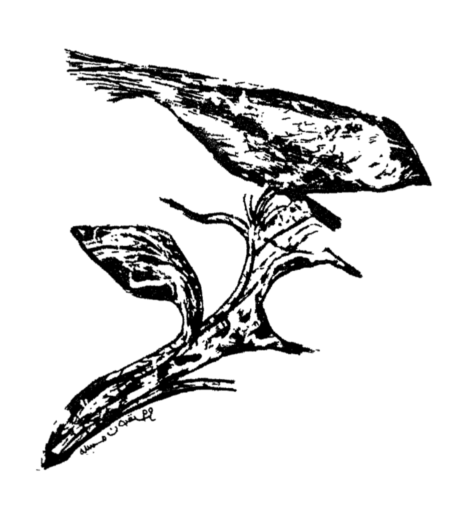
(٥)

العجلات حول نفسها تدور فى الدماء والرمال
تمضغ فى دورتها الحدود والأجيال
سبعة أعوام بلا كلام
وسبعة بلا طعام
وسبعة لاتنتهى تحكمها الأصنام
هل نطلق الحمام فى السماء؟
أم نطلق السماء فى الحمام!

(٦)

آه لو أن من يستطيع البكاء بكى
آه لو أن من يستطيع القتال مضى للقتال!
ماالذى يمسك القلب فى عين لاتنام؟

ماالذى يمسك الأرض فى وطن لاينام؟
وطن لاينام
عين لاتنام
ويد شب فيها الحطام
ونحن نساوم أنفسنا تحت هذا الركام!
هل عرفتم ركاما أليما كهذا الركام؟
هل رأيتم شتاتا كهذا الشتات؟
الفلسطينى بكل الأراضى سجين مطارد
وأشد الأراضى مطاردة للفلسطينى وسجنا
بلاد العرب:
رفح، تل الزعتر، أيلول الأسودْ..
ليس بين الفلسطينى وحق القتال
سوى دولة فى الظلالْ
أسقطتْ عنه حق القتالْ!
ليس بين الفلسطينى وحق الغضب
سوى أشباه العرب
وفى متحف النفط علقَتْ الرومُ أسيافهمْ وخرائطهمْ
وعليها أبرزت الروم أسواقهمْ ومضاربهمْ وقوافلهمْ
ومسالكهم فى الصحارى وبين الجبالْ
حين كانت لهم فى الوقائع خيلٌ وفى الرمضاء جِمال،
آه، فلتضرب، كيلا يتخثر دم أخيك وابنكْ
كيلا يتعفن دم ابيك وامك، عمك، جاركْ
كن قنبلة من رأسك حتى قدميك
وتفجر فى الأعداء حواليك
صوتك سيفكْ
نبضتك المدفعْ
قاتل، فلقد سُلمتَ إلى أعدائكْ
وانقض العالم من حولكْ
قاتل، فلقد سلمك الحكام العرب إلى اعدائكْ
وانفضوا من حولك
. . . .
نحن فى قاعة للمرايا
تتغير فيها نفس الوجوه دواما



ولا تستعيد حماها
نحن فى قاعة تتغير فيها الوجوه
ولا تسترد رؤاها
فلمن ستطير الطيور غداً
بعد أن ضَيَّعتْ فى البحار ثراها
ولمن سيغنى المغنى غداً
بعد أن هاجر الحب من دنياها
قاتل الآن قاتل
لتظل السماء سماها
قاتل الآن قاتل
لتضئ الدماء دماها
قاتل الآن قاتل

ليس فى الصدر غير شهيقِ هواها
قاتل الآن قاتل
فلمن سيغنى المغنى اذا لم يجد أهلها
واختفى محتواها
قاتل الآن قاتل
فلمن ستطير الطيور اذا لم تجد عشها
وانتفى منتهاها
قاتل الآن قاتل
لتظل السماء سماها
لتضئ الدماء دماها
ليس فى الصدر غير شهيق هواها
قاتل الآن قاتل
ليعود الذى غناها
فلمن سيغنى المغنى بعد ان هاجر الحب من دنياها
ولمن سيغنى المغنى اذا مااختفى محتواها
ولمن ستطير الطيور اذا ضيعت فى البحار ثراها
واذا لم تجد عشها وانتفى منتهاها
قاتل الآن قاتل
ليس بين الكفوف سوى حجر من علاها
ليس بين الضلوع سوى قطرة من نواها
ليس غير اسمها ناطقاً فى العيونْ
بازغاً فى الشمائلْ
قاتل الآن قاتل
قاتل الآن قاتل
قاتل الآن قاتل

قصيدتان

أحمد طه

٣١ ديسمبر

هكذا
يتجول المصريون كما تتجول أفراس
الماء
جنب مقابرهم
ينسون بلادا خلف النهر
فيقتربون
ويقتربون
لاهم أفراس تنطلق بقلب
الصحراء
ولاهم أسماك تفتح بابا للبحر
وأبوابا للنسيان
فلماذا تحمل فى الغربة خرجا
من أطلال

تتصعلك فى العالم منفردا
تبحث عن شارع يشبه شبرا
ومقاه تشبه مقهى البستان
تدخل بارا تدعوه المخزن
وتحادث أجسادا من خزف
ووجوها تشبه أضرحة
يعلوها الشمع
وتكسوها الألوان
ها أنت تحدثهم نثرا
فتضيع معالمك الأولى
تسألك الساق البنية
فتمد الطرف بعيدا
وتشير الى بار الأوبرا
وتمدد رجليك فتلمس قاعدة
التمثال
تشرب كأسين مع الفول النابت
تقبض جسد العصفور بنابيك
فتسمع صوصوة
وتفكر كيف تحط عصافير
العالم فى بارات الاوبرا
من علمها هذا الأدب الجم فجاءت
طائعة بين نيوبك
هل ضللها الهدهد وهو الجنرال
السابق فى جيش سليمان
أم قلبها فى الزيت رئيس مدنى
يلزمك الكأس العاشر
أو تترك طاولة البار
وتدخل دائرة المحظور

حكاية

لم يكن يفصل بين البار وأوراق البحث سوى شارع صغير واحد، عبره فإذا هو أمام أرفف من الأوراق المصفوفة والمجلدة. هكذا قرر أن يبدأ بسور الأزبكية.، فمهما قيل عما آل إليك الحكمة، وصرت مع الوقت ليبراليا او زاهدا. ففيه يرقد- جنبا الى جنب- أشرس الأعداء الايديولوجيين، وتتحاور- فى ألفة- سائر الأزمنة والمراحل التاريخية التى ادعوا زوالها. عندها ستكشف أن لاشيئ يموت سوى الانسان. كما سترى مآل جامعى الاوراق والكتب فتشعر- بينك وبين نفسك- بالحسد تجاه أولئك الأذكياء الذين انكشفت أمامهم الاستار فعجنوا الكتب لتخرج للناس مناديل وشراشف من الكلينكس الملون. كما لابد ستعيد النظر فى أولئك الذين يطاردون جامعى الكتب ويزجون بهم خلف أسوار لاتشبه سور الأزبكية.

لكن سور الأزبكية ليس سوى البداية. فسوف تنكشف أمامك الطرق والمسالك التى يحسبها الغافلون من أسمائها متشابهة، غير ان مابينها مثل مابين الجنة والجحيم. فهناك شوارع اذا سلكتها ماشيا زاغ بصرك واختلط عقلك. وحينئذ سترى فى اغماض عينيك وستر وجهك وإطلاق ساقيك شرط النجاة. وهناك أخرى قد تحتاج لعبورها الى الالتصاق بالأرصفة والجدران فتبدو كشحاذ وما أنت كذلك. واذا راودتك نفسك فتذكر أن أقبح مايواجه الطالب مثلك التماس الأعذار وسوق التبريرات والتخلى عن المجاهدة والصبر. فما تطلبه سبقك الى طلبه الكثيرون وحتى الآن لايعرف مصيرهم.

فإذا ما تجاوزت وراقة أو عبرت شارعا أو ميدانا فلا تظن أنك تركت عتبته، وصرت قاب قوسين من حفرته، بل يجب عليك الحذر ثم الحذر. فهناك الكثير من الوراقات التى هى فى حقيقة الأمر شراك لامثالك، خاصة تلك المواجهة لمقهى ريش. فسوق تجد فيها- بالإضافة الى تفسيرات فكر الرؤساء والقادة- العديد من الأغلفة المنزلقة التى تنبعث منها أبخرة المرق الساخن. كما عليك وضع علامات لنفسك تقيك شر الانحراف عن ميدان سليمان باشا- غاية الطريق- إلا لضرورة أباحها أهل النظر وسبقك إليها أصحاب الحذق.

فاذا قدر لك الوصول، وقد تبددت الكاسات التسع، ستجد أوراق بحثك وقد رتبت كالاتى

١- كازنتزاكى وجريكو
٢- بابلونيرودا والنشيد العام.
٣- حسن حمدان ونمط الانتاج الكولونيالى
٤- جيفارا والحرب الشعبية.
ستكتشف أيضا أن الامر يزيد غموضا
فالاوراق هى الاوراق
لتكن أكثر طوباوية



وأقل خضوعا للشهداء
ولتكشف عورة هذا الورق
الغافى
وتزاوج بين الكلمات المشتاقة
للكلمات
واعمل حتى تنطلق النار وتسمع
وحوحة وأنين
أو يطلع من بين الأصوات
كلام
حينئذ
انفخ فى الصور فتنقلب
الأوراق ويبعث بين يديك:
المبتدأ الماضى
والساكن
والأمر
والمأمور
ضع فى النار الاكرش والأنعم والأفخم
والأجزل والأشراف والأصوب
والفاعل
والمفعول
وأغلق أبواب الجنة واقذف
لأرض الأكثر يتما بين الكلمات
واقرء:

جيفارا والطواسين
حسن حمدان وعيون إلزا
بابلونيرودا والأخضر بن يوسف
كازانتزاكى وأغانى الكوخ.
حينئذ
يمكنك إن شئت العودة للبار
ومصافحة العام القادم قسرا
أو ضم عيال لاينمو الريش الداكن
خلف سواعدهم
وشوارع لاتشبه شبرا
وعصافير تزقزق باحثة عن
بار أو ميدان
فالميدان هو الميدان
هكذا
يتجول المصريون
ينسون بلادا
يلتصقون
ويقتربون
ويبتعدون.

شعر

منازل

محمد جبر الحربى

لنا الخيلُ أعرافُها والصهيل
إذا مادلهم بنا ليلنا
وكنا ننام على طرف الرمل أوجعنا رملُنا
وكنا على الرمل نرسم بيتاً
ودربا وحيداً
وفى الظل
نرسم ظلاً لأحلامنا
وكنا نمر، وكانت شماليةٌ إذ تمرُ
فتمحوا أصابعنا
لنفيق على منزل فى الهواء لنا
لنا نُزُل فى المقابر
أنبأنا سيد فى السكون
وارشدنا الجوع للمائدة
أطعناه حتى الجدار الأخير
وجئناه بالمنطق المستدير
وجئناه بالأحرف البائدة



لنا نزل غير أن الغراب
يقاسمنا القبر والشاهدة
لنا منزل فى السماء امتطينا الرياح وقلنا وداعا لأسمالنا
تنوء السفائن بالحمل
أنا أخذنا من الجرح زوجين
من وقتنا لحظتين:
الولادةُ
والعمر: جمرته وتوابيت أبائنا
تميد السفائن، والبرق أعمى
وليس لنا جبل فى السماء
وليس لنا فى ارتحالاتنا غير أسمائنا
يقولون إن لنا منزلا لانراه
لنا منزل
ليس يبصر إلا بأعين أعدائنا

قصيدة الأرض

مجدى الجابرى

(١)

كان الجبل، وطلعت
الريح/ سلالم للمطر،
والقمح/ خاتم جوع

- «خلّينى سرّك، انصلك عنىّ
خلّيك حبيبى، انزفلك
رعشة حروف من نور
على كتاب الرمل».

الرمل مجروح بالبساطة
جرح طاطى..
فانهرس..
بين ضرفة العين

والقمر...!
رش التزيف/ قصاقيص قصايد،
حلم صايد..
من خروم الروح حجر،
صدر الحجر شفاف.. بيبرُق
الرمل عَرَقهُ..
عشّاق لبَرْقه
شَعْر صدرى، وقمت حارقه..
رن دخانُه..ورسم
شباكين وشعور/ رمادى،
وقلب متدلدل وباصص،
ع المسافة الضايعة بين
الرمل
واقدام الحجر،
كان ع اليمين.. جبل..
قام بجناحاته رف،

كان ع الشمال.. عصفور ورق..
حالل من الجرح المطاطى..
أى إحساس بالمطر،

كنت انا مفرد موزّع..
فى المسافة الضايعة بين
الرمل
واقدام الحجر..،
باطلق غُنايا.. للقمر:
« ياقمرنا../ ياقطيفه،
البنات ف عينيها نار..
نفسها تسوّى الشهور،
ياقمرنا../ ياقطيفه،
ندخلك..
تشرب شعورنا بالمطر،
تخرج إليك.. منّك
تلاقينا فَرَاش
حايم على ضَىْ الغرق،
نتقسم..
نبقى كل اتنين/ قطيرة..
نستوى..
لأ..
نتحرق على صهد باطك،
. . . .
ياقمرنا/ يانحاس
ضل الشجر/ ضل العواميد الدهب،
الفرق يمكن فى النفس
والنفس، يمكن، جَرَس
لكنه صدًى م الدخان المُر،
من دق/ المطر..
على قلب عايش بالشعور
البرتقانى».

(٢)

باخرج
صوتى/ قنديل مشروخ..
يتمرجح على ضيّه المقسوم:

الليل الغجرى،
المرده الخُرس،
البتارين الصفرا ف الشارع لزرق.
القلب المفتوح ع الداخل

باتسلق..،
حبل العشق الملضوم بحبابى عيون عُشّاق/
معاشيق،
. . .
القبه/
الفتحة/
الراس..
على مرأى العين..،
طوُحت دراعى..
لمست..
شبكت..
غرزت صوابعى ف بطن الحجر/ البرق،
إنفجر القمر/
الوردة الفوق القُبّه:
حليب
اترشرش فيا:

«طاوعنى..
ماتكونش لغيرى.. أكونلك
وتكون لى../ ضلّ».

(٣)

البحر كان. ونزلت.

الوقت/ سلم من حليب،
والرمل/ وردة عَطَش.

- خلينى سرك، افصلك عنىْ،
خلّيك حبيبى، انزفلك/
رعشة حروف من نار..
على كتاب الرمل»

....
البحر بستان من لهب..
منقوش على صدر المحار!!
....
أزرق خفيف،
والأجبين الموجه ده المرمى على كتفى؟؟
ياتحت باطى اليمين..
طبعت صوابع خُضر فوقك/ قبلتين بالأحمر
الداكن،
هل حس الحليب المجرح؟؟
....
شيء انفرادى بينسحب..
وبينكفى على وشه باكى!!
....
أحمر خفيف،
والأ جبين الموجة ده المرمى على كتفى؟؟
ياتحت باطى الشمال..
طبعتُ صوابع خُضْر فوقك/ صورة لُبستان
من لهب!!
....
البحر ده اللى.. قالع الشطين.. وخارج،
....
....
....
فغافلينى وانتحى ف العين محارَ

الشهوه.. للبدن الجميل،
عنى الشرايع، انقليها..
للبساريا،
للندى
لطفولة البحر المحيط............
«البحر يجهل سكتك..
والرمل مشتاق للمداخل».
إن مسْ جسم الرمل..ريق الشك..،
عامود من النار الجميلة../ أخرجى،
واعملى فى قلبى شق بعرض لون
الشّفتين،
إطبعى بالكىّ.. صورتك،
واشرُطى برمشك هناك عرقين عَرَق
متملحين..،
إلعقى بلسانك.. الملح اللى راح ينضح
علَيكى،
وامرقى منهم.. تلاقى ع المدى: جميزة
منكوشة الشعور،
علقى قلبك عليها زىّ ما هو..
بالعَرَق
بالدم،
بعيون العيال،
وادبحى لى.. بقرة صفرا..

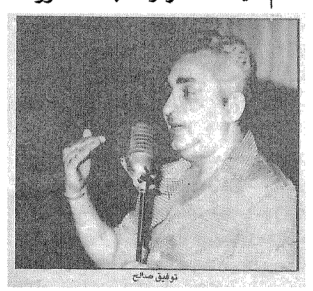
حَمْرَا..
زَرْقَا..
لون من الصعب اكتشافُه..
المهم تكون
لسه ماعرفتش حيض،
وابدأى.. ترتيل نشيدى:
- «يارجيلى...
وانت./ طفل ف موكب الشمس المُدَهَّب
فارق مابين جفنيك.. وشع
لجل ما تنوّر لى بطنى
يارُجيلى...
كُبْ فيا.. من مفاصل نورانيه،١٦
كُبّنى/ بكرية غارزه كفتينها فى
العامودين الدهب،
أتلوى
وافتح
واصرخ
وانت رايح
جى
رايح
جى
رايح
اتلوى
فيطُش قرن،
قرن م الفضه الحلال..،
جسمى،
جسمك،
جسمه/ دايرة نور ونار
دايرة قصيدة انفصال
بالأرض
م الشهوه الحَرَام

توفيق صالح ل أدب ونقد:

لاحياة لى إلا فى مصر

أجرى الحوار

حسام سيف النصر و أمجد منصور


توفيق صالح

هو صاحب الافلام الأقل عدداً والأكثر قيمة وأثارة للمشاكل، مخرج «صراع الابطال» و«المتمردون» و«يوميات نائب فى الارياف» والفيلم العربى الوحيد عن القضية الفلسطينية «المخدوعون»، المخرج الكبير توفيق صالح. الذى سعدنا معه بهذا اللقاء.

مفهوم الديمقراطية فى مصر مفهوم غير مكتمل

*** للأسف.. لايعلم الكثيرون من محبى فنك شيئا عن بداية أهتمامك بالسينما.**
لنبدأ بذلك... متى وكيف؟

هذه مرحلة بعيدة جداً ولا أتذكرها، منذ الطفولة وأنا أشاهد الافلام، لكننى لم أكن أفهم العمل ككل، بل يعلق فى ذهنى مشهد

جميل أو جمله فى حوار... مثلا اذكر فيلم «ليلى بنت الصحراء» بطولة الفنانة بهيجة حافظ وحسين رياض، كان يوجد ناس فى صحراء أمام خيمة، وناس فى قصر كبير يأكلون أنواع كثيرة من الطعام، وكان واحد يضرب بهيجة حافظ وهى تصرخ وتقول: «ليت للبراق عينا فترى ما الاقى من عذاب وبلى!!»

وإيضا فى هذه المرحلة المبكرة شاهدت فيلم «روميو وجولييت» لليزلى هيوارد ونورماشير، وهو من أفضل الافلام المأخوذه عن شكسبير، ولكنه لم يعجبنى حين شاهدته، وأتذكر منه مشهد المبارزة فقط!

أما أول فيلم أهتم به بشكل خاص وحاولت أن أعرف ماذا يحدث بالضبط عند تصوير الافلام هو فيلم «يحيا الحب» أخراج محمد كريم وبطولة محمد عبد الوهاب، شاهدته أيامها أربع مرات وأتذكره حتى الآن مشهدا مشهدا بكل تفاصيله وأغانيه.

أما أثناء الدراسة الجامعية فكنت أشاهد فيلما أو فيلمين يومياً!!، وكان تقييمى للافلام مزاجيا الى حد كبير، وكنت أنبهر بالأشياء الغريبة التى تحدث على الشاشة، تجذبنى الغرابة جداً، وكنت فى هذه المرحلة أكتشف المجتمعات الاخرى فى العالم.

لا أعرف بلدى!

*** ومتى قررت العمل كمخرج سينمائى؟.. حدثنا عن كيفية خروج أول تجربة «درب المهابيل» الى النور؟**

بعد تخرجى فى كلية الآداب جامعة الاسكندرية عام ١٩٤٩، سافرت الى فرنسا للدراسة، وبعد تطور الوعى والقراءات قررت العمل فى السينما، وبدأت فى اكتشاف مصر وأنا فى فرنسا، وطبعا كان ذلك وهما كاذبا..، رجعت باكثر من موضوع فى رأسى، لكن مع تجوالى فى شوارع القاهرة القديمة اكتشفت اننى لا أعرف بلدى!، نعم تعرفت على قاهرة المعز ذات المعمار والطرز الخاصة وأنبهرت، وأثناء محاولاتى لمشاهدة الأفلام المصرية التى فاتنى مشاهدتها أثناء سفرى، قرأت اسم نجيب محفوظ كثيرا ككاتب سيناريو، ولم اكن أعرفه ككاتب وأديب، واكتشفت حبه وعشقه للقاهرة القديمة، وأخذنى من يدى وتجولنا فى الأحياء العريقة، وحكى لى ذكريات طفولته ولن تصدق اذا قلت ان ديكور ومعمار منطقة الحسين والغورية وماحولهما هى أوحت لى بفكرة فيلم «درب المهابيل»، قلت فى عقلى هذه هى مصر، واذا صنعت فيلما لابد أن أستلهم أحداثه من هذه المناطق العريقة!!،ولغيت كل ماكان فى رأى وانا فى فرنسا.

*** اذن أنت اكتشفت علاقة بين العمارة والدراما؟!**

نعم.... البيئة وطراز البيت يؤثر فى منطق الشخصية وطريقة تفكيرها، الديكور «يحمل فقط تفسيرا شكليا، بل تفسير يتعلق بالمضمون، يقولون دائماً اللغة السينمائية للفيلم، لكنى أفضل تعبير «الصورة السينمائية» لانها تومى ليس بكلمات بل بمعلومات وطعم ونكهة وتفسير سيكولوجى يرتبط بالمكان والحدث فى وقت واحد...

أفلام تحرك الوعى

*** أنت واحد من رواد الفيلم الواقعي في مصر... حدثنا عن مفهومك للواقعية التي كنت تقدمها في الخمسينات والستينات.. وكيف أصبح وتطور الآن؟**

كانت الواقعية في الخمسينات محاولة للكشف عن التيارات التي كانت تحرك المجتمع في تلك الفترة، وفي بعض الاحيان كان هناك- عند بعض الفنانين- رؤية مستقبلية لما تريد أن تحققه الدولة، واستمرت هذه النظرة في السينما المصرية واكتفت في أحسن أحوالها بالنقد الاجتماعي، ولكني أعتقد بأن الوقت قد حان لتغيير مفهوم الواقعية في السيمنا المصرية الى نظرة سياسية متعمقة لما يشل قدرة الانسان المصري على التحرر وتغيير واقعه..

ويضيف توفيق صالح.. جاء الوقت الذي يجب على السينمائي أن يبدع فيه أفلاما تحرك الوعي بدلا من أن تفرض على المشاهد الحلم الكاذب.

***وهل تغير المناخ العام السينمائي أيضاً؟**

بالتأكيد .. من قبل، المنتج او الموزع السينمائي الى جانب تحقيق الربح، كان يحب السينما كفن، كما إن السينما بشكل عام كان لها «سحر» خاص، لكن مع مرور الزمن أحتل مكان هؤلاء المنتجين بعض الطفيليين والمساعدين في الماضي، وأصبحت السينما سلعة للايراد فقط، ومن ناحية كانت حالة الاستوديوهات والمعامل في الخمسينات أفضل بكثير من حالتها الآن، لقد أصبحت في حالة عجز وانهيار ولم نواكب التطورات المختلفة. أما التمويل فلازال هناك ناس من خارج الوسط يمولون السيمنا لأسباب غير فنيه بل تجارية بحته..

السينما والسلطة السياسية

*** كيف كانت علاقة السينما بالسلطة في سنوات الستينات؟**

وكيف كنت تتعامل في ذلك الوقت؟

الثورة أدركت قيمة السينما كوسيلة اتصال ووسيلة توعية، وحاولت دعم السينما كي تساعدها على تطوير نفسها لتهتم بالمجتمع وبالانسان أيضا.. لكن باستمرار كان يحدث قصور في



عرفت القاهرة القديمة على يد نجيب محفوظ

التطبيق.: لماذا؟... بسبب القائمين أنفسهم على وسائل دعم السينما، والقائمين على أمر السينما من الفنانين..

لقد كان يقود القطاع العام فى السينما موظفون غير مقتنعين بنظرية القطاع العام!! فلم تحقق السينما ماكانت تتمناه الثورة... مجرد أضافات لبعض مفاهيم الثورة، ولم يحدث تغيير فى البناء العضوى لمواضيع الافلام.

لقد كانت الدولة- بعد عام ١٩٥٦- تفتح الأمل دائما لبناء مجتمع أفضل، وكان من الطبيعى أن تعكس الافلام هذا، وقدمت فى «صراع الابطال» صورة مختلفة تماماللبطل فى السينما المصرية، انه البطل والمثالى الذى يواجه العقبات من أجل خدمة المجتمع وليس من أجل الوصول الى قلب أمرأة!!

وهكذا كنت دائما أحاول أن أعكس قضايا المجتمع الحقيقة داخل افلامى فى «المتمردون» و«يوميات نائب فى الأرياف» و«السيد البلطى»... لكن بعد ١٩٦٧ بدأت تظهر سلبيات كثيرة فى التطبيق، وظهرت صورة من صور حكم الفرد، حتى مفهوم التطور أو التقدم أختلف عن بداية الستينات!!..

أفلامى ممنوعة من التليفزيون

***إذن كانت مصر تعانى من ضيق الحريات السياسية فى هذه الفترة؟**

للحقيقة وللتاريخ «السلطة السياسية فى مصر- على الأقل قبل ١٩٦٧- كانت متفتحه لمناقشة أى فكرة، ولم تمنع شيئا، الآن أفلامى- على سبيل المثال- ممنوعة من العرض فى التليفزيون بينما عرضت اكثر من مرة فى الستينات!!

بعد وفاة توفيق الحكيم، عرضت جمعية النقاد فيلم «يوميات نائب فى الأرياف» ولم يصدق أحد من الحاضرين كيف مر هذا الفيلم على الرقابة أيام الستينات!، هذا الفيلم ممنوع رقابيا من العرض التليفزيونى برغم الديمقراطية التى يتحدثون عنها الآن... للأسف مفهوم الديمقراطية فى مصر.. «مفهوم أمنى» أى تحقيق الأمن والاستقرار فقط، رغم إن الرغبة فى التطور والتقدم وتغيير الاوضاع لما هو أفضل يعتبر من صميم تحقيق الأمن والاستقرار..

حتى لايحدث إنفجار، فى الستينات كان مطلوبا ومسموحا بمناقشة كل شيئ... كان هناك صراع قوى بين التقدم والقوى المضادة للتقدم، لكن اليوم أصبحت القوى المضادة للتقدم هى المسيطرة وتقف وبقوة ضد كل مايخالفها، السلطة فى الستينات كانت تدعو الى التطور وتبث الامل فى المستقبل، لكن السلطة اليوم ليس عندها مشروع للمستقبل وبالتالى فهى تحجر على كل شيئ فى الحاضر خوفاً من المستقبل!

سنوات الهجرة..

*** لقد تركت مصر وعشت بين سوريا والعراق اكثر من ١٤ سنه..**
مأسباب الهجرة؟ ... وأسباب العودة أيضاً ؟

من الصعب على الانسان أن يترك بلده، لكن عندما توصد فى وجهه أبواب العمل، فانه يضطر الى البحث عن مكان آخر لكى يحاول تحقيق أهدافه، وهذا ماحدث وان كان التفكير فى ترك الوطن والبحث عن عمل فى مكان آخر هو جرى وراءوهم، لانه فى النهاية لامكان لوجودك الا حيث لك جذور.. وهذا سبب السفر والعودة أيضا..

ولغاية الأسف.. تغير الجو السياسى فى مصر اليوم كثيرا، وأصبح المجتمع فى تخبط وضياع، والأمور كلها فى حالة من الفوضى الفكرية والاقتصادية.

التجربة خارج مصر كانت بشكل عام مريرة، كنت مثل الذى ذهب لمعتقل معزول، أقابل ناسا وأتابع أحداثا ولكنى لا أنتج، حاولت عمل أفلام عن قصص سوريه لكنهم رفضوا وجهة نظرى. و«المخدوعون» سمحوا به لانه كان عن القضية الفلسطينية وبعد ذلك منعوا عرضه!!، ورفضوا أن يبيعوه لدول أجنبية كانت تريد شراءه!، لقد تأكدت من انه ليس لى وجود فى غير مصر، وأيا كانت ظروف الانظمة والبلاد التى عملت فيها، فان مصر تظل اكثر أحتراما للفكر وللفن من أى بلد آخر.

الفكر الصهيونى منتشر لأن الفكر العربى غائب

*** وهل فكرت فى كتابة فيلم عن تجربة سفرك الطويل؟**

نعم ... ولا!!.. الفيلم السينمائى ليس كالعمل الادبى، انه عمل مرتبط بأسواق توزيع عربية، فان حاولت كتابة فيلم عن تجربة مصرى فى الغربة فسوف يرفض المنتج المصرى فهو لن يستطيع بيعه للبلاد العربية، لانه اذا تليت بعض الحقائق عن تجارب المصريين فى البلاد العربية فستكون قطعا ادانه لتلك الدول!

الشبكة وعزبة الورد

*** مرت سنتان على عودتك الى الوطن، سمعنا عدة مشاريع تدرسها «الشبكة» «عزبة الورد» وأخيرا «الاقزام السبعة».. لماذا لم تبدأ حتى الآن؟**

تجارب المصريين فى الدول العربية ادانة لهذه الدول

لازلت أبحث بين أفكار كثيرة عن الممكن والمفيد فى هذه الفترة، لانى مقتنع بأنه لابد للموضوع أن يكون له ضرورة تاريخية اليوم، مثلا تحمست لرواية «الشبكة» لشريف حتاته لانها كانت

تعطى صورة لفترة من الصراع فى السبعينات فى مصر، فترة سيطرة التفكير الامريكى وبداية عمل شركات الاستثمار ومحاولات بيع القطاع العام.. الخ، لكن أصابنى الكسل بعد فترة، ولم اكتب فيها حرفاً، أما «عزبة الوزد» فهى قصة قرأتها ووافقت مبدئيا على أن أقرأ السيناريو، وقراته ولم يعجبنى فاعتذرت.

بالنسبة للأقزام السبعة فهذا مشروع وهمى تماماً، ولم أقرأ الكتاب، ولا أفكر على الاطلاق فى عمل فيلم من تلك المذكرات!

السينما والهوية القومية

* هل تعتقد أن السينما العربية استطاعت ان تعبر عن هويتها القومية؟

الهوية العربية اليوم أصبحت موضع شك وغموض، ومثار وجهات نظر مختلفة، فكيف تريد من السينما أن تعبر عن هوية يوجد إختلاف عليها، فلاتوجد دولتان عربيتان لهما نفس المفهوم للهوية العربية، وأنت ترى الحديث عن الأوضاع العربية لايسر أحدا، وكل نظام أو دولة تدعى أنها الوصية وأن تفسيرها للهويه العربية هو الأصح والحقيقى، فكل سينمائى يعمل من خلال نظام معين، وحتى لو كان له حرية أن يكون بعيدا عن النظام، فهو من داخل مجتمع يقوده، ويتحكم فيه هذا النظام، فلايستطيع أن يتجاوزه- وحرية تفكيره موجود فى حدود البلد الذى يعيش فيه، فعندما يتحدث أو يتكلم أحدهم عن هوية عربية فهى تعكس وجهة نظر البلد الذى يعيش فيه.

* بعد يونيو ١٩٦٧ أصبحت اسرائيل هى التحدى الأكبر للكيان العربى، فالى أى مدى استطاع

فيلمك «المخدوعون» أن يعبر عن هذا التحدى؟

منذ اواسط الستينات وأنا كنت أريد ان أعمل فيلم «المخدوعون»، فى مصر عرضت القصة على مكاتب القطاع العام، وانتظرت حوالى ثلاث سنوات، ولم ينتج، وكانت محاولة فى ذلك الوقت من إحدى شركات القطاع العام لانتاج القصة انتاج مشتركا مع العراق، ولكن العراق فى ذلك الوقت رفض وفضل عمل فيلم استعراضى مشترك عن «قطر الندى» وبعد انتاج قصة المخدوعون فى عام ١٩٧١، كثير من البلاد العربية رفضت عرضة على أساس أن مضمونة لايناسبهم. وبالنسبة للفلسطينيين فأنا أعتقد أنه على كافة مستوياتهم معقول- لكنه اذا كانت هناك خلافات فليس عن الفيلم ولكن الخلافات بين المنظمات الفلسطينية المختلفة، فأنا أعرف منظمة ترفض الحديث عن هذا الفيلم لأن المؤلف من منظمة أخرى، فالعملية ليست عملية موضوعية وهذه مأساتنا كعرب أن نحكم مصالحنا الصغيرة بدلا من أن نحكم عقلنا حتى فى تقييم المسائل الكبيرة.

والفيلم بالنسبة للأجنبى كان اكتشاف، لأن هناك كثيرين كشعوب وأفراد لم يدركوا عمق المأساة الفلسطينية، وتكونت وجهة نظرهم من خلال أفلام تسجيلية رديئة جدا لم تؤثر فيهم، لكن بمثل هذا الموضوع ادركوا حقائق لم يكونوا يعرفونها.

وبالنسبة للفيلم فهو لايشرح ولايرد على وجهة النظر الصهيونية ولكنه يضع الفلسطينيين فى موقف

معين ويؤكد على أن الفلسطينى الذى يبحث عن خلاص شخصى لاينجح، لأنه لا خلاص شخصى لشخض هو جزء من قضية تاريخية. وهو يتكلم عن أن إسرائيل وجدت، ولابد من مواجهتها لعودة فلسطين، وهو يدين الإنظمة العربية أكثر من أسرائيل، ويجب أن نعلم أن السينما لاتعمل ثورة ولاتغير الدنيا، ولكنها من الممكن أن تساهم فى تحريك وعى الجماهير. ولو هناك افلام كثيرة عن القضية الفلسطينية وعن غيرها من القضايا بنفس مستوى الجدية والتحليل لفيلم «المخدوعون» كانت أمور كثيرة تغيرت فى المجتمع العربى ولكن هذا لايحدث للأسف.

يتخيل العرب أن البترول تجاوز بهم العالم الثالث!

*** ماهو رأيك فى الأفلام التى تتناول التاريخ العربى؟**
على سبيل المثال أفلام مصطفى العقاد؟

لايشاهد الافلام العربية فى أوروبا إلا من له أهتمامات عربية

العمل الذى يقوم به مصطفى العقاد مهم وخطير جداً ويشكر عليه وهو يقوم بعمل دعائى عربى. عمل كان المفروض أن تقوم دوله. بعمله وليس هو كفرد. يجوز أن هذه الأفلام لم تنجح النجاح المطلوب ولكن ماقدمه مهم وضرورى وكان يجب ان يعمل البعض فى نفس تياره ولكن لم يحدث.

*** أفلامك التى تناولت الواقع الاجتماعى المصرى... هل من الممكن أن نعتبرها أفلام للواقع الاجتماعى العربى؟**

الواقع الاجتماعى المصرى به من المشاكل ماهو موجود فى معظم دول من العالم الثالث بما فيه الدول العربية هناك أشياء تاريخية مشتركة بينهم وكثير من المشاكل الأجتماعية المصرية تعكس مشاكل فى دول أخرى عربيه وغير عربية، ففيلم «صراع الأبطال» يتكلم عن خصوصية مصرية وهذه الخصوصية المصرية موجودة فى العالم الثالث والعالم العربى.

لكن العالم العربى لايريد أن يعترف أنه جزء من العالم الثالث، ويعتقد أنه بالبترول يستطيع أن يتحكم فى رأسمال العالم انهم تجاوزوا العالم الثالث.

الهوية العربية اليوم أصحبت موضع شك وغموض

انما الواقع شعوبهم لم تتجاوز ذلك. فليس معنى أن يركبوا عربة كاديلاك وأن يستعملوا تكنولوجيا آخر ماتوصل اليه العلم أنهم

غيروا منطقهم وتراثهم وعاداتهم وأخلاقياتهم ومآسيهم التى هى عالم ثالث وعالم تخلف.

* ماهو تأثير النموذج الهوليودى على السينما العربية؟

لا أزال أعرف أن السينمائى العربى يجد فى السينما الأمريكية المثل الأعلى، ففى مصر عندما تقول لهم إن فيلمك أمريكى فى تقليد النموذج الأمريكى فهو يعتبر هذا قمة النجاح ومنتهى المدح. وانه «وصل» وأكثر الافلام العربية غير المصرية بإستثناء أفلام الجزائر تقلد نهج السينما المصرية التى نجد فى البناء السينمائى والبطل السينمائى الأمريكى أكبر أحلامها، وحتى السينما الجزائرية بدأت تقلد النموذج الأمريكى، وكانت فى البداية تأخذ النموذج الفرنسى.

وكل هذا غرز فى العربى قيما وأخلاقيات هى أصلاً غير عربية، ويظل يحلم حتى الآن بمايراه فى السينما والتليفزيون وأصبحت أحلامه أحلام يقظة.

* هل مهرجانات الفيلم العربى فى أوربا مطلوبه لنشر القضية العربية؟

هذا الكلام مبالغ فيه فلايرى الأفلام العربية من الأجانب الا من له اهتمامات عربيه، والبعض يرى هذه الأفلام لأكتشاف طرافة، وغرابة، وعالم سحرى سمع عنه ولا تنتظر أن يهتم الشعب الغربى العادى بالسينما العربية، وهذه اكذوبة تنشرها الصحافة، لأن السينما العربية لا تستطيع اليوم أن تعطى لهذه الشعوب أى شئ يهمها، فهم ينظرون الينا نظرة فيها تعالى أساسها ونحن ناس متخلفون، نهذا النوع من العلاقة الحضارية ليس فيها تبادل او حوار فى وجهات النظر. وأنا لا أتحدث عنا كأفراد فلنا إحترامنا وكياننا إنما كأفراد وليس كشعب، ولذلك أى واحد يقول أن فيلمنا يعجب شعبا غربيا فهذه أكاذيب، ولذلك مثل هذه اللقاءات أو مايسمى بالمهرجانات تكون فى دور عرض خاصة.

الفكر العربى غائب

* وبالنسبة للفكر والدعاية الصهيونية وكيفية مواجهتها؟

الفكر الصهيونى منتشر فى كل مكان لأن الفكر العربى غائب، فالفكر العربى عبارة عن ناس تثرثر فى الصحافة لبعضها بعضها ولا يوجهون أى شئ للغرب، فالعرب من العجز غير قادرين على توصيل رأيهم الى الغرب لأنهم مشغولون بمشاكل أخرى.

وبالنسبة لأفلامنا التى تعرض للغرب فهى متخلفة عن مالحق بالسينما العالمية من تقدم وتطور، ونكون متخلفين عقليا لو صدقنا صحافتنا حين تدعى أن أفلامنا يمكن ان تحوز قبول البلاد الغربية، والسينمائيون يعيشون فى وهم مثل السينما التى يصنعونها.

من الفضاء الآخر: من السجن المدنى بفاس - المغرب:

التضامن مع الانتفاضة الفلسطينية إخلال بالأمن العام!

الأخت.... الأستاذة المناضلة فريدة النقاش- مصر العزيزة-

من خلف قضبان سجن أسواره عالية ، لونها رمادى وشكلها بشع يؤكد عنفها البربرى.. من بلد المغرب يكاتبك معتقل سياسى، من داخل هذه الأقبية المروعة أسترق لحظات خاطفة بعيدا عن أقدام حراس الليل. أخط لك هذه الرسالة المتواضعة متمنيا أن تجدك فى ظروف احسن أنت وكل أفراد أسرتك العائلية والثقافية.

وجدت يدى ترتعش، وهى تمسك بقلم عزيز على، فكرت الآن فى مكاتبتك عبر هذا الخطاب المفعم بأسمى آيات الاكبار والاحترام لكل عطا ءاتك المناضلة الشريفة .

أختى المحترمة

رجعت هذا المساء من المزار محملا بعددين من مجلة «أدب ونقد» (٥٤-٥٦) قرأت فيهما بشوق عنيف، كنت أتحسس شكل الكلمات، كنت أحسها ،زادا قوة شيئا يساعد على هدم عنف هذا الفضاء الوحشى لأكون قويا، ولاختزن طاقة من الصبر والعناد.

من أحد سجون النظام المغربى أكاتبك. أقبلكم وأسافر لحظة الى حيث انتم تكتبون، تمارسون، تنقشون، وتعبدون أرصفة لازالت ممراتها قابلة للترميم والصيانه

الاستاذة المحترمة فريدة

اسمى : المريزق المصطفى، طالب بالسنة الثالثة اقتصاد بكلية الحقوق، فاس تاريخ مولدى ١٩٦٢ بقرية غفساى وهى تبعد عن فاس ب.١٢٠ كلم، واعتقلت على إثر تظاهرة تضامنية مع الشعب الفلسطينى سنة ١٩٨٨ (٢٠ يناير)، وهو اليوم الذى سقط فيه الشهيد الاجراوى والشهيدة زبيدة على اثر طلقات رصاص البوليس.

اعتقلت يوم ١٣ فبراير ١٩٨٨، حيث قضيت اكثر من ٣ شهور بأحد مخافر الشرطة المعروف بمخفر «درب مولاى الشريف بالدار البيضاء». بعدها سلمتنى الشرطة -أنا و٤ من رفاقى- لمحكمة الجنايات بفاس، وأصدرت نفس المحكمة حكمها على بالسجن لمدة ٥ سنوات يوم ٢٣ يوليو ١٩٩٠. ورقم اعتقالى ٣٧٦٦٤.

أما التهم فهى: الاخلال بالأمن العام والانتماء لجمعية ماركسية محظورة - توزيع المناشير، والتحريض على الاضراب.

هذه لمحة مقتضبة عن وضعيني.

اننى أهتم بالثقافة التقدمية بالابداع الملتزم، وأنشر بعض الخواطر فى جريدة« الاتحاد الاشتراكى» .أما مجال ابداعى هو الأغنية الملتزمة التقدمية وهنا بالسجن استطعت ان أعانق عودى بعد نضالات طويلة مريرة، وأنا الآن أبدع وأطرب رفاقى.

أتمنى أن تروقك رسالتى واعدك بمكاتبتك مرة أخرى اننى أردت أن أكون صديقا لكم، صديقا للمجلة ولكم يسرنى ان استطعتم أن تزودونى بنسخ منها، وذلك حتى أستطيع مواكبة الركب الثقافى ومسايرة كل عطاءاتكم المناضلة، وكذلك مساعدتى ببعض الكتب التى ترونها ضرورية للمعتقل

الاستاذة فريدة المحترمة:

اننى أريد أن اربط معكم خيط التواصل حتى أتمكن من الاستفادة، أننى أعانى المرارة والقساوة والحرمان، وأريد أن يبقى لى أصدقاء أقوياء كثيرون مناصرون لقضية الديمقراطية والحرية

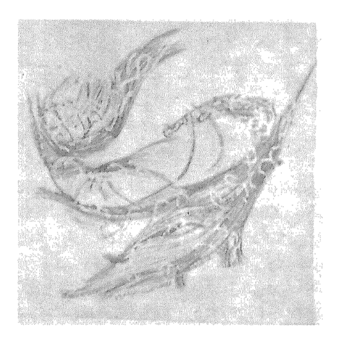
أحييك مرة أخرى، وأعانق كل الساهرين على انجاز مواد «أدب ونقد».

أحييكم جميعا وانتظر جوابا منكم

توقيع

المعتقل السياسى:المريزق المصطفى(طالب)
رقم الاعتقال: ٣٧٦٦٤
السجن المدنى /فاس/ المغرب

الحياة الثقافية



رحيل عمر أبو ريشه/ لوحات ميسون صقر/ الاعلام الغربى والبث المباشر: سليمان شفيق/ من أجل موسم مسرحى أقليمى: ف. ن./ مصر فى الابداع الفلسفى/ الصحفى الذى سرق كتبا/ العامية والفصحى فى ندوة عباد الظل: شادى صلاح الدين/ محمد المخزنجى واقصوصتان فى الظلمة: على الألفى/ اصدارات جديدة/ الكتابة ب ١٦ كاميرا: مصباح قطب.

اللوحة من اعمال الفنانة ميسون صقر

رحيل عمر أبو ريشة



- كيف عشنا غرباء في الحمى
كيف قطعنا الليالي نُوّما
كم تلاقينا ومابحت، ولا
بحت واخترنا على الجرح الظما
ومضى كل إلى ملعبه
يخنق الشوق ويخفي الالما
موعد كان على الارض لنا
وأتيناه... ولكن بعدما!

في الشهر الماضي رحل عمر ابو ريشه آخر الرومانسيين العظام في شعرنا العربي المعاصر عن ثمانين عاما موزعة بين حياته الشعرية الخاصة، المليئة بالاحلام وبين علاقاته الدبلوماسية رفيعة المستوى..

تضاربت الاراء حول مولد أبو ريشه، قال بعضهم أنه ولد في العاشر من ابريل ١٩١٠، وقال آخرون انه ولد في ١٩١٢ في السابع عشر من ابريل وهناك رواية اخرى انه ولد في ١٩٠٨، غير انه- رحمه الله- لم يحسم الأمر وتركه على التباسه، أما المكان فقيل انه لمدة «منبج» في محافظة حلب.. غير انه قال في أكثر من مرة انه ولد في عكا في فلسطين من أب لبناني الجذور وأم فلسطينية من عائلة اليشرطي

ونشأ في قرية منبج في بيئة تعنى بالتصوف وفي بيت غني بالتقاليد والأصالة. فوالده كان شاعراً يكتب بألعربية والتركية

تلقى ابو ريشه علومه الاولى في حلب ثم مالبث ان انتقل الى بيروت والتحق بالجامعة الأمريكية من ١٩٢٤ الى سنة ١٩٢٧، وفي عام ١٩٢٨ سافر الى بريطانيا للالتحاق بجامعة مانشستر لدراسة الكيمياء العضوية وصناعة الغزل والنسيج.

التحق الشاعر بحركة الشباب الوطني المنبثقة عن حزب الكتلة الوطنية الذي كان يناضل في سبيل تحرير سوريا من الانتداب الفرنسي ولاغرابة أن يتأثر بالجو الوطني والروح القومية وأن يكتب شعراً وطنياً يدعو الى التحرر

في عام ١٩٣٩ تزوج من منيرة مراد اللبنانية المولودة بالارجنتين في ١٩٤٠ رشح نفسه للانتخابات النيابية في سوريا منفردا عن محافظة حلب ولكنه حورب وفشل، وفي ١٩٤٢ اصدرت سلطة الانتداب الفرنسي حكما باعدامه اثر القائة قصيدة تهاجم الانتداب والحكم السوري الذي يدعمه في ذكرى الشهيد عبد الحميد الشهبندر

حين تم الجلاء عن سوريا في ١٩٤٦ كتب قصيدته الشهيرة «عرس المجد» التي رددها الناس طويلا.

أما عن حياته الديبلوماسية فبدأت منذ ١٩٤٩ وأمضى في هذا الحقل زهاء ربع قرن متنقلا كوزير مفوض وكسفير بين بلاد وأخرى عمل وزيرا مفوضا في البرازيل «١٩٤٩-١٩٥٣» ثم وزيرا في الارجنتين وشيلي (٥٣-١٩٥٤)، سفيرا لسوريا في الهند (٥٤-١٩٥٩) سفيرا لسوريا في النمسا (٥٩-١٩٦١). سفيرا في امريكا (٦١-١٩٦٣)، سفيرا في الهند مرة أخرى (٦٤-١٩٧٠)

وقد حمل الوشاح البرازيلي والارجنتيني والنمسوي، والوسام اللبناني من رتبة ضابط أكبر، والوسام السوري من الدرجة الاولى وطوق الغار من الاكاديمية البرازيلية، وكان يفخر بها كثيراً وعن شعره منحته الجامعة العالمية لقب الدكتوراه الحضارية في الآداب سنة ١٩٨١

وكان عضوا مراسلا لمجمع اللغة العربية في دمشق وكذلك كان عضوا في المجمع الهندي للثقافة العالمية

اعماله:

١- شعر- مطبعة العصر الجديد حلب ١٩٣٦
٢- من عمر أبو ريشه- دار مجلة الأديب بيروت ١٩٤٧
٣- مختارات- المكتب التجاري- بيروت ١٩٥٩
٤- ديوان عمر أبو ريشه- المجموعة الكاملة- دار العودة بيروت ١٩٧١
٥- غنيت مأتمي- دار العودة- بيروت ١٩٧٤
٦- ديوان بالانجليزية- السفير الجوال-دار الكشاف ١٩٥٩
٧- من وحي المرأة- دار طلاس - دمشق ١٩٨٤

مسرحيات شعرية:

١- ذي قار- مطبعة المعارف- حلب ١٩٣١
٢- عذاب- اوبرا من فصل واحد: نشرت في مجلة «الحديث» الحلبية العدد الاول ١٩٣٦
٣- مسرحية سميراميس
٤- مسرحية الحسين بن علي
٥- مسرحية الطوفان- نشرت في ديوانه الاول ١٩٣٦

وترجم «يودي يوريديس» مسرحية لبدرو بلوك بالاشتراك مع الياس خليل زكريا- دار الحضارة بيروت ١٩٦٢

وفي آخر أيامه حين كان يسأل ان كان مازال يكتب الشعر كان يقول: أنا أكتب الشعر ولم انقطع عن كتابته، كل مافي الأمر اني لاأهتم بنشر شعري في هذه الايام كي لايضيع في زحام هذه الفوضى التي يشهدها الشعر في الوطن العربي»

لقد فقدت الأمة العربية برحيل عمر أبو ريشه قيمة كبيرة من قيم ثقافتنا الحديثة وقد أثارت وفاته عواطف كافة المبدعين العرب فكتب بلند الحيدري وجابرا ابراهيم جابرا وراتب الأتاسي في جريدة الحياة اللندنية شهادات رقيقة فكتب بلند الحيدري:

* ماوعيت شاعرا منذ اوائل الاربعينات اثر في كما اثر عمر ابو ريشه والياس ابو شبكة كانا الشاعرين الاثيرين على نفسي، حتى حق قول مارون عبود الذي حق قوله عن ديواني «خفقة الطين» الصادرة عام ١٩٤٦ «ان الحنطة سورية اما الرحى فعراقية»

وفي منتصف الستينات جاور بينه بيتي وكان محجتي أزوره فيه مابين يوم ويوم لاستمع الى عمر محدثا لبقا ومتميزا عن كل شعرا جيله بثقافته الواسعة. كانت ذاكرته مليئة بطموحات العرب وبخيبته من طموحات زعمائهم، وكان يحدثني طويلا عن صديقه نهرو وعن صديقته انديرا غاندي كان في بيته نسر مرصع بالجواهر، وقال لي انه هدية من نهرو. كان كبير القلب وله أكثر من يد فضلى على وعلى غيري.. وبقينا متجاورين في بيروت الى ان فرقتنا حربها.

عام ١٩٨٥ كان عمر واحدا من أربعة شعراء استضافهم معرض الكتاب في القاهرة، نزار قباني ومحمود درويش وعمر أبو ريشه وأنا، وسعيت اليه لأراه لكنه كان غادر بعد أمسيته الشعرية الأولى فلم أره، ويوم سمعت بمرضه اتصلت به في المستشفى فقالوا

ان الاتصال الهاتفي ممنوع، فتحدثت الى السيدة زوجته في المنزل وهي طمأنتني انه خرج من الغيبوبة بخير.

هذا النسر عمر ابو ريشه أرغب ان نتذكره دائما في صورة شبابه فموته يذكرنا بموتنا كلنا قبل أن يأخذنا الموت.

لندن ‎-١٥-٧-١٩٩٠‏

وكتب جبرا ابراهيم جبرا:

* كان عمر ابو ريشه شاعرا كبيرا له أثره العميق في بدايات شعر الحداثة في هذا العصر. والكثير من قصائده كانت بالنسبة الى وأنا شاب، النموذج الذي أتمنى ان أحققه في مالو كتبت شعرا.

وكانت المواقف الوطنية في شعره تملأني حماسا أذكر قصائده في القدس تحمس الناس وتذكي مشاعر الوطنية في نفوسهم.

شاعر وطني كبير، مؤثر في تيارات شعرية ربما تجاوزته في مابعد، لكنه بقي شاعرا يقرأ دائما، حيويته في حساسيته تجاه اللفظة وتجاه الصورة.

ويبقى عمر أبو ريشة شاعرا يدرس ليعطى بعضا من حقة الذي لم يصله حتى الآن رحمة الله عليه وعلى من خدم القضية الوطنية وقضية الشعر العربي معا

بغداد ‎١٥-٧-١٩٩٠‏

وكتب راتب الأتاسي:

*كان عمر ابو ريشه صديقا حميما للزعيم الهندي جواهر لال نهرو، وكانت انديرا غاندي تعتبر عمر عما لها وتعتز بصداقته بعد وفاة ابيها، دعته غير مرة لزيارة الهند التي احبها عمر كثيرا وتأثر بكل شئ فيها ومنها رياضة «اليوغا» الشهيرة وبتأثيرها شفي من قصر النظر الذي كان يعاني منه منذ ان كان تلميذا في المدرسة واستعمل النظارة وبتأثير اليوغا استغنى عنها نهائيا وأذكر انه هو في السبعين من عمره وفي بيتي بحمص حيث حل ضيفا كان يقرأ الكلمات الصغيرة المكتوبة على علبه الكبريت دون نظارة!! ومعروف في مضوع اليوغا ان المرحوم كمال جنبلاط حين زار الهند أستهوته «اليوغا» وكان يلجأ الى عمر ابو ريشه الى فنونها وأبوابها.

وفي مناسبة الحديث عن صلة عمر بنهرو وهناك واقعة تاريخية مهمة بين الرجلين حرية بالنشر وجديرة بالاهتمام سيما في هذه الزيام.

اتصل نهرو ذات ليلة عام ١٩٥٨ بعمر ابو ريشة السفير آنذاك في الهند وطلب اليه ان يوافيه حالا الى بيته- فأسرع اليه مذعورا واذا بنهرو يقول له: اني سأنقل اليك الآن خبرا ولكن أمل الاتذيعة نقلا عني وعليك ان تكتب عنه الى دولتك والى الجامعة العربية لاجراء اللازم، الا وهو ان الكبار قرروا تقسيم لبنان!! وكل ما استطيع ان أفعله هو الايعاز بحشد الجماهير لتخطب انت فيها (في الهند طبعا) تحت شعار «ارفعوا أيديكم عن لبنان» وسأوعز لوسائل الاعلام تغطية هذه التظاهرات بشكل بارز:

وفعلا كان ماقاله نهرو وقامت التظاهرات لتسمع هذا الشعار وفوقها «في الصحف» صورة الخطيب السفير الشاعر عمر أبو ريشه

حمص ‎١٥-٧-١٩٩٠‏

وكتب كلوفيس مقصود في «الاهرام»:

مات عمر أبو ريشه.. بين الموت وعمر تناقض.. برغم انه قدر محتوم.. الادق أن يقال رحل عمر أبو ريشه، أو لعله سافر.. ولعل هذه رحلته الاخيرة من الارض.. الى الارض، فالحياة عند عمر ابو ريشه كانت مليئة بالعطاء السخي.

بهذا المعنى تتلعثم اذ تقول، مات، عمر ابو ريشه أكثر وأكبر من هذا الجسد النحيل ذي الاطلالة الباسمة السمحة الحاسمة في الوقت نفسه.

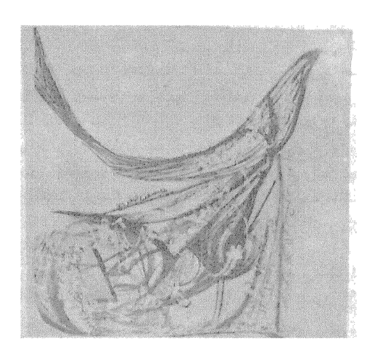
لعله القدر... عرفته عندما صار أول سفير للجمهورية العربية المتحدة في الهند... حلم الوحدة تبرعم في ضميره، عند نشأته، وصار سفيرا لهذا الحلم في أول انجاز له.

أن يسلم الروح في اليوم نفسه الذي يزور فيه رئيس سوريا مصر بعد انقطاع، يبدو وكأنها مكافأة القدر لعمر بأن هذا الحلم لايزال واردا وسط أوضاع التردي التي كادت تبدو وكأنها عقاب للحالمين العرب.

لوحات ميسون صقر:

أراوغ الأجساد الحرّى

أقامت الشاعرة والفنانة التشكيلية العربية ميسون صقر (الإمارات) معرضها التشكيلى الثانى فى أتيلييه القاهرة فى شهر يوليو الماضى. وفى «كتالوج» المعرض كتبت الشاعرة الرسامة هذا النص الشعرى التشكيلى:



ها أنا ذا أكوّن عالمى الفردى، ادخل عالماً آخرَ، استأصل ظاهرة وأكبّرها، أصغّرها وأدخلها عالماً آخرَ ثم أرى ما سوف تعطينى كى أعلنه..

ها أنا ذا أراوغ الأشجار والثمار والأجساد الحرّى، استنبط من الماء جرثومة الفساد واضىء باللون أنسجة الطين والعابوت، اخلق من عالم المادة كائناً ما، وأخرج من الضوء ما يلين له الفؤاد، اطيح فى ذرات الهواء واسلبها صفاتها.. تبتغى الأحاسيس منى ما أشكلة. لاعالم لى ولا هواء، استنبط من عوالم أخر ما يحاول عالمى ويتمازج فيه، فتنة الأساطير تقض مضجعى لكن الرومانسية الطفولة تغريانى وتسيطران على.. كيف الخلاص إذن؟!

- لزوجة الألوان وتخثرها،
- خشونة الملامس التى توحى إلى بالتدفق،
- انتظار اللون والسير وحيدة فى طرقات تركض ناحيتى،

- التحرر مما هو مسيطر على،
- دوائر ملغزة وملتحمة بالحس،
- لون تجاه لون،
- تجاه حرف،
- «كورٌ» من الفزع،
- ونفس غير مطمئنة.

اجس نبضى، واجلس محاذية للشوارع التى تؤاخينى فأكتشف أن الطريق حذرة منى، وأننى أعادى اشارات السير، استشرى فى عنق زهرة مفتوحة لى، واخوض فى عبقها..

«ها قد رست سفنى على خليج مستأنس يسكننى» فمنذ أن دخلت عالمى الخاص ارتبت.. قلت هل أستطيع أن أنهارَ ثم أبنى عالماً موائماً لذاتى؟ قلت هل استطيع أن أصنع من نفسى نفسا مؤججه ومشتعلة، فاعلة فى صميم تاريخها ومنفعلة به ضمن اطار زمان هو زمانها ومكان لها..؟

إلى أين سيؤدى عالم من تثاؤب يحيط بى، وما الذى يجذبنى للخلاص كما يجذبنى للبحر حين يمتص القمر رحيقى ويظل كالعرجون؟

ما الذى ستفعلة الكتابة. اللوحة، اللغة المنقوشة بلحمى، واللون والحرف لى.. وما الذى من خلالهم استطيع فعلة، وما الذى أريد فعلة أساساً؟؟

هكذا تظل جذوة السؤال فلا آمن شر الاجابات الجاهزة ولاطزاجة الدهشة الآنية فى كل تساؤل آخر ينقلنى حيث لا أشاء لنفسى الرحيل ولا المكوث.

من أين تخرج الأسئلة.. من أين الاجابات.. أخلق بها لحظة كائنة.

اخدش الأسطح الملساء وأصب عليها نارى، أمزق ما يزيفنى وانثره اناساً وطيوراً أطيرها بعيداً وانتظر عودتها بأجنحة من فراغ، تتلاطم أمواج الضجر، والريح تشكل بالغبارنة من دم تنبض بالهلع، ما الذى يسرى بى الآن؟

أهى جرثومة اصابتنى فارتعدت أم انها اليوتوبيا تضفى على بعض تأكسدها؟؟

أصور من ضوء الليل ولحمه استثناء لصبرى، وبصرى أصوِّر ذاتاً من وجل وتوجس وأشرى فيهن قبحى، أفرز سمى الفتاك فى وجه تاريخى، واشكل تفاعيلى كى تظل مسكونة بالصوت والصورة المجنونة بى، هاأنا- وأنا لست نبياً- اختلق الأحاديث المشابهة وأسماء لم تكن مكتوبة من قبل..

ها أنا أصبح أداة للحرف كى يتكون منه الحرف الآخر- اللون الآخر- كى تتكون لغة معصومة منى.

الاعلام العربى والبث المباشر

سليمان شفيق

عقد فى القاهرة موخراً ندوة الاعلام العربى والبث المباشر- اساليب مراكبة الثورة الالكترنيه الاعلاميه. وشارك فيها لفيف من الباحثين والمتخصصين . وتحت عنوان «الآثار الثقافية للاتصال عبر الاقمار الصناعية» قدمت د. چيهان رشتى عميدة كلية الاعلام بجامعة القاهرة رؤية جديدة متميزة لكافة جوانب الظاهرة بدء من تعريف الثقافة الوطنية وانتهاء بسبل الحماية الموضوعية لتلك الثقافة مروراً بتأثير هذا الوافد الاجنبى على التركيبه الاجتماعية والاقتصادية.

** قلق مشروع!

لم يكن فى امكان الدول الناميه ان تفعل شيئا الا ان تستنكر وتهاجم وتنقم على دورها كمتلقى سلبى لمضمون لاتسيطر عليه وتكررت فى المحافل الدوليه المطالبة بالتوازن فى تدفق المعلومات واهمية حمايه الذاتيه الثقافية فى مواجهة المضمون الترفيهى الذى ينقل ثقافات وقيم مجتمعات تختلف جذريا عن ثقافات وقيم المجتمعات المتلقية.

ادى هذا الوضع الى تكريس اهتمام كبير لامور مثل التبعية الثقافية واهمية المحافظة على الثقافه الوطنية، وتحديد الاحتياجات الثقافية الاصلية للمجتمع وقد زاد فى الأونة الاخيرة كما ترى الدراسة القلق حول التأثير الثقافى للبرامج الاجنبية خاصة بعد ازدياد سهولة نقل البرامج بالاقمار الصناعية. وارتفعت الاصوات مرة أخرى تطالب بالحمايه. والغريب ان الاصوات ارتفعت هذه المرة من الدول الاوربية ايضا التى اصبحت بفضل تدفق الخدمات التليفزيونية والبث المباشر باقمار الاتصال، تتعرض لنسبة كبيرة جداً من البرامج الامريكية الترفيهية.

. وقد حملت التطورات التى طرأت على تكنولوجيا البث على زيادة المخاوف من وصول اشارات التليفزيون للمستهلك رغم ارادة حكومته، وساد القلق من اهتمام بعض الدول الكبرى ببث برامج تليفزيونيه وعائيه تزعزع الامن الداخلى، اوبث رسائل تسويقية تزيد الطلب على سلع اجنبيه تضر بالانتاج المحلى، اوبث مضمون ترفيهى ينطوى على عنف وجنس وقيم مناقضة للثقافة الوطنية. وبالطبع كما ترى د. چيهان ان لكل هذه المخاوف مايبررها. لذلك علينا ان نفهم ابعاد التطورات التى حدثت فى الدوله الغربية والنتائج التى اسفرت فها حتى نقيم الى اى مدى ستتأثر بها فى العالم العربى.

** تاثيرات اوروبية:

لم يؤد

*زيادة عدد القنوات ومساحه البث الى تغيير ملموس فى نوعيه البرامج بل لازالت السيادة للمضمون القديم- واصبحت قوى السوق هى التى تفرض نوعيه ذلك المضمون.

* تعدد القنوات وتنوع الخدمات ادى الى سيادة الطابع الفردى بدلا من النمط العائلى القديم للمشاهدة.

*تركت اغلب الدول الاوروبيه الخدمات الكابليه بدون اى تنظيم من جانب الدوله الامر الذى سيؤدى على المدى الطويل لانخفاض السيطرة او التنظيم الحكومى على صناعة التليفزيون.

* قدمت عقبه اللغة نوعها من الحماية فى مواجهة الانتاج الاجنبى.

* لم تصدر حتى منتصف الثمانينات قوانين منظمه لاغلب دول العالم تحدد مدى شرعية استخدام الهوائيات القليلة التكلفة التى تستقبل ارسال اقمار الاتصال وحتى الآن اكدت الدراسة ان الارسال المباشر باقمار الاتصال لم يصل الى مرحله الانطلاق، ومازالت

المؤسسات التجارية المعينه بتطوير هذه التكنولوجيا تواجه العديد من الصعوبات لارتفاع التكلفة وعدم اقبال الجمهور على هذه الخدمه الجديدة.

** تأثير نظام الاتصال الدولى على الثقافة الوطنية:

وبعد تعريف شمولى للثقافة اقرب مايكون لتعريف البناء الفوقى تعرضت الدراسة لأخطر محور فى القضيه وهو التأثير السلبى للثقافات الاجنبية حيث ترى الدراسة ان وسائل الاعلام الالكترونيه كمصادر جديدة للمعلومات تشكل مركز مثل مضاد للسلطة القائمة. فالنقل الفورى للوحدات والقضايا التى تجذب الجمهور تقدم بشكل مباشر وتتخطى الوسيط المحلى الذى ينقل المعلومات والتفسير.

ولكن التركيز العالمى على الاخبار والاحداث العامه ليس القضية التى نخش منها على الثقافة الوطنية. فالثقافة تتأثر اساسا بافلام السينما، والمضمون الترفيهى من دراما واغانى ورقصات فالازياء التى تعرضها الدراما التليفزيونيه، وعادات التغذيه او تناول الطعام، وانماط الاحترام او اللياقه فى المعامله بين الافراد تعتبر من العوامل المؤثرة على الثقافة الموضوعية كذلك الاعلانات ومايرتبط بها من عادات استهلاكيه تؤثر على القيم والمعتقدات.

وتشير الدراسة الى سهولة استيعاب كل ذلك على الشباب والاطفال وبتفصيل اكثر ترى الدراسة ان الاغانى الاجنبيه تؤثر على الاغنية الوطنية وكذلك الرقصات الغربيه على الفنون السائدة فى الدول النامية، نفس الشئ بالنسبة للازياء والملابس التى من المفترض ان تعكس شخصية الفرد وثقافه المجتمع. ممايؤدى الى رفض الزى الوطنى وترى الدراسة ان فى ذلك تجسيد لحدوث تغيير فى الشخصية او الهويه. وتنتقل الدراسة الى جوانب اخرى فى آليات التغيير فمن الزى والاغانى والدراما الى السلع الغذائية والمشروبات التى نتناولها وعادات الطعام واسلوب التعامل بين الافراد. وفى اغلب الدول تظهر المعركه الرئيسية بين الثقافه التقليدية والحياة الحديثة او التحضر فى جهود الشباب لتحقيق الاستقلال والتخلص من السيطرة الابوية. تصل المعركه الى ذروتها بالنسبة لقضية ترتيب الاسرة لزواج الابناء، ومكان الاقامه للاسرة الجديدة ومدى تحقيقها للاستقلال عن الأسرة الكبيرة. وتنشب مشادات حول كل بادرة او تجربة يقوم بها الشباب لتأكيد الذات مثل انخفاض الاحترام للكبار، والبقاء حتى وقت متأخر خارج المنزل، واسلوب قص الشعر او اساليب ترتيبه. ولكذا تربط الدراسة فى موضوعية بين ماهو ثقافى وماهو سسيولوجى اجتماعى وتنتقل الى ماهو اقتصادى حيث ترى د. جيهان رشتى فى دراستها ان توافر الاذواق الجديدة ولعادات الاستهلاكيه التى يتم استيعابها فى عمليه التغيير الاجتماعى فرصة اقتصادية للتجار لخلق احتياجات جديدة وتوجيه العادات الاستهلاكيه وانتاج السلع التى يرغب فيها الجمهور. بهذا يصبح الاعلان والاقتصاد النقدى ادوات رئيسيه فى عمليه التغيير. ويعملاً على التقليل من شأن الثقافة التقليدية التى تدور حول العائله. رجل السوق هو وسيط هو وسيط مستعد دائما لاشباع اذواق الافراد الذين يمرون بمرحلة الانتقال والذين يتحركون بسزاجه فى اتجاه الاقتصاد النقدى.

وتتوقف الدراسة لاستخلاص نتيجه فى هذا الاطار التأثيرى حيث ترى:

ان مثل هذا المضمون حينما يأتى من الخارج يعكس قيم مجتمع اجنبى ويقدم رسائل تختلق حدلها الاراء وتثير قلق حقيقى بين المهتمين بالمحافظه على سيادة الثقافة الوطنية. فعناصر الثقافة الموضوعية او الماديه (معدات، اماكن للاقامة، انماط سلوك واساليب تربية اولاد، ممارسات اجتماعية) تتأثر تأثيراً ملموساً بالثقافة الوافدة.

ويتم استيعابها بسهولة، كما ان الثقافة الذاتية اوغير المادية والصور الذهنية والمعتقدات والدوافع والقيم، تخضع للتغيير التدريجى والبطئ من خلال تراكم التعرض للمضمون الترفيهى المستورد.

** اقتراح:

وبعد مناقشة كيفيه الحمايه وطرق المواجهة خضعت

الدراسة الى الاقتراح التالى:

بدلا من الدفاع عن الثقافة الوطنية باقامة حواجز دفاعية تمنع تدفق المضمون الاجنبى، من الافضل العمل على التطوير الايجابى للقدرات الانتاجية لمواجهة الاحتياجات التى لايتم اشباعها.

ويعنى بذلك تطوير الانتاج من معدات واستوديوهات، وتنظيم برامج تدريبيه للعاملين، وقيام الدوله بتمويل الفنون، ولكن فرص الحماية فى هذا المجال، كما هو الحال بالنسبة لأى نشاط آخر، هو بشكل عام اسلوب لخنق التطور ولن يشبع احتياجات المستهلكين لانه يقوم على حرمان الجمهور من المضمون الاجنبى الذى يرغب فيه ولايخلف فى نفس الوقت حوافز لانتاج مضمون مماثل متصل اكثر بالواقع المحلى، على العكس من ذلك ربما ادت اجراءات الحماية الى القضاء على المنافسه لجذب الجمهور الوطنى لمضمون يعكس الثقافة ولكنه يتجاهل فى نفس الوقت احتياجات الجماعة غير التقليدية، يحتمل ان يظهر الاستيراد المفتوح ان هناك احتياجات ثقافيه حديثه لايتم اشباعها كما انه قد يوفر نماذج وتجارب تعليمية للمنتجين المحليين تعاون على تطوير الانتاج المحلى ويؤدى الى اثراء التعبير الثقافى المحلى.

القرصنة والحرب الباردة الاعلامية

وتطرقت الدراسة لابعاد صراع الدول الكبرى الاعلامى عبر البث المباشر لاعادة تقسيم العالم اعلامياً عبر البث المباشر واشارت الدراسة الى منطقة حوض الباسفيك والصراع الامريكى ضد النفوذ الاعلامى السوفيتى المتنامى كذلك تطرقت الدراسة الى القرصنة التى تتم على طرائق البث التليفزيونى بالكابلات او المباشر ومدى الاهتمام الامريكى الذى وصل الى حد اصدار الكونجرس الامريكى لقانون ١٩٨٤ يقضى بحرمان الدول التى لاتتوقف عن القرصنة التليفزيونيه من الحصول على اى نوع من المساعدة. وانتهت الدراسة الى ان الصراع الاعلامى التليفزيونى لايقبل ان لم يكن يزيد عن الفترة



الاستعماريه الاولى.

** الحرب والبث المباشر:

على قاعدة التأثير المتكافئ الذى لايدعو لهيمنة الثقافة الوافدة من جهه او عدم التأثر مما هو ايجابى فيها قدمت الدراسة عدة نقاط هامة للتعامل مع البث المباشر عربيا كان اهمها:

* ان الارسال المباشر من اقمار الاتصال لن يؤثر على عدد كبير من المواطنين فى الدول العربية على مدى الخمس او العشر سنوات القادمه لأن المنطقة العربية ليست مستهدف - على الاقل الآن- وكذلك دور عامل اللغة. وكذلك ارتفاع اسعار الهوائيات حاليا.

* المنع كوسيله للحماية لن يجرى لأن مانخشاه يصلنا مسجلا على شرائط فيديو متداوله فى السوق المحلى.

* الشركات التجارية التليفزيونية لا تسعى طالبا وراء المشاهد الذى لايرغب فى دفع مقابل للخدمه وقد تسعى الحكومات وراء هذا المشاهد مستقبلاً لاغراض ايدلوجية ودعائيه ولكن حتى الآن الاستثمار فى هذا المجال مازالت نتائجة غير مضمونه.

* انشاء سوق تليفزيونى عربى مشترك، كما تخطط السوق الاوربيه المشتركه، وذلك لترفير مضمون عرب جذاب وعلى مستوى جيد يشبع احتياجاتنا وكذلك يمكن تصديرة الى الجاليات العربيه فى الخارج.

كاريكاتير الفنان حجازى عن اليسار

من اجل موسم مسرحي اقليمي كامل

ف .ن

تطور مسرح الثقافة الجماهيرية تطورا ملحوظا، استطاع عبر تجارب متعددة المنطلقات أن يقدم كثيرا من الأسماء الجدير عملها بالدرس والتحليل سواء فى ميدان التأليف أو الاخراج أو التمثيل أو الموسيقى، ويتضح ذلك خير نحو فى المهرجانات التى تعقدها الثقافة الجماهيرية من حين لآخر سواء فى العاصمة أو فى عواصم المحافظات كما هو حدث فى بور سعيد.

وهنالك مجموعة من الفرق الإقليمية النموذجية التى عملت بروح الفريق عبر سنوات طويلة، و تحملت الصعاب والمشقة بلا حدود وصمدت فى مواجهتها، وأثبت فنانوها البعيدون عن أضواء المدينة وجهاز الإعلام الضخم أن ولاءهم لفنهم الأصلى- المسرح- هو فوق كل إغراء، وطوروا بذلك امكانياتهم قدر المستطاع، فكان أن قدمت بعض هذه الفرق عروضا تفوق فى الأهمية والدلالة غالبية العروض التى يقدمها المسرحان، التجارى ومسرح الدولة رغم توفر الإمكانيات الهائله للأخرين والدعايه التى تقوم بها أجهزة الاعلام القريبة فى المدينة.

ولكن ظلت الفرق الإقليمية ومازال حتى الآن أسيرة لنوع من الإشباع الفنى الوهمى لأنها ببساطة لاتتمكن من تقديم عروضها أبدا على مدى موسم كامل سواء فى الموقع الذى نشأت فيه أو فى موقع آخر يمكن أن يحتاج إليها وغالبا ما تكون الميزانية هى السبب.

ولاتنفى وهمية الإشباع حقيقة أن بعض هذه الفرق نجحت وبجهود خارقة فى تقديم عرض هنا أو هناك لمدة أسبوعين أو شهر على الأكثر، فهوا لإستثناء الذى يؤكد القاعدة، ويدعونا لدراسة هذه المسألة بالجدية الواجبة إذا أردنا أن تتطور الحركة المسرحية فى الأقاليم تطورا متصلا وتخلق ركائز لها لتصبح حركة.

والحق أن الإشباع الوهمى لايتعلق بالفرق وحدها التى تعمل لأيام وليال طويلة ثم تقدم عرضها لليلة أو ليلتين وينتهى الأمر، ولكنه يخص الجمهور أيضا، ذلك الجمهور الواسع بالملايين فى أقاليم مصر والمتعطش للثقافة الحقيقية، وقد عبر عن تطشه هذا بالإستجابة الواسعة للعروض الجيده، وخاصة عروض الابداع الجماعى تلك التى رستندت إلى التراث الشعبى وتعاملت مع شعر العامية أو قرأت حواديت القرى مسرحيا وربطت بينها وبين الواقع الإجتماعى الاقتصادى الجديد.

باختصار أثبت هذا الجمهور الواسع أن المسرح ليس ظاهرة إجتماعية خاصة بالمدن، ولكنه ظاهرة إجتماعية يخلقها ويتلقاها الشعب كله، بل ويحتاج إليها سكان الأقاليم المحرومون من غالبية الخدمات الثقافية الأخرى حيث لاتوجد دور للسينما أو صحف إقليمية إلا فيما ندر، وكان من حسن حظهم أن شبكة واسعة من قصور وبيوت الثقافة قد إمتدت فى فترة الستينات لتغطى عددا كبيرا من المدن الإقليمية والقرى. وتستطيع إدارة المسرح فى الثقافة الجماهيرية أن تبتكر حلا جذريا يجد أساسه فى وفرة القصور والبيوت لما نسميه بالاشباع الوهمى هذا بحيث تستطيع الفرق أن تتبادل الزيارات فيما بينها وخاصة أن أكثر من تجربة بينت أن أهالى القرى يبدون إستعدادا طيبا لاستقبال الفرق الأخرى شرط أن تراعى هذه فى عروضها بعض المواصفات الضرورية لجذب هذا الجمهور الواسع إليها والتعرف على حقيقته.

أما مايقال عن ميزانية العروض وعدم توفر الأموال الكافية لاستمرار العرض لأكثر من ليلتين فإنه قول غير مقنع حيث من المؤكد أن هناك بنودا للانفاق يمكن الإستغناء عنها، وأهل مكة أدرى بشعابها، فلن يستطيع أحد أن يقدم للثقافة الجماهيرية نصيحة بهذا الخصوص لكن بالقطع هناك إمكانيات كافية لابد من إستكشافها.

ولعل الثقافة الجماهيرية أن تضع هذه القضية الأساسية فى إعتبارها وتوليها العناية الضرورية وتدرسها دراسة كاملة باشتراك الفنانين الذين يعرفون مشكلاتهم على خير نحو، ويعرفون أكثر من أى أحد أخر كيف أن إمكانياتهم وإضافاتهم الابداعية تظل مهدرة إهدارا شبه كامل على مدى العام وكيف أن العرض المبتسر يفقد امكانية التطور ويبقى بلا ذاكرة والتى يصنعها فى المسرح تكرار العرض الذى يتجدد لوجدان المشاهدين وإنما لوجدان الفنانين نفسهم.

تنشأ هنا مشكلة أخرى هى اعتماد غالبية الفرق الإقليمية على فنانين من الهواة ومحترفين قلائل، ويعرف القائمون على الأمر أن المئات من الهواة الموهوبين هم على أتم إستعداد للإحتراف لو توفر لهم حد معقول من الأجر يمكن أن يعيشوا به وحينئذ سوف نجد أنفسنا أمام عمود فقرى من المحترفين الذين تنهض عليهم الفرق الإقليمية..

وأخيرا إذا ماتخلص مسرح الثقافة الجماهيرية من هذا العيب الذى يكاد أن يكون خلقيا سوف تنهض حركة مسرحية جبارة واعدة على إمتداد الوطن، وسيكون نهوضها هو الطريق الوحيد لفالعية حقة لأن المسرح يختلف عن كل الفنون فى كونه عملية حية تتجدد كل ليلة، ومن جدل التواصل بين عشرات الفرق وجماهيرها سوف تنشأ حالة ثقافية جديدة حقا تتعطش بلادنا لها إيما تعطش.

ندوة

مصر فى الابداع الفلسفى

بالاشتراك مع أقسام الفلسفة فى الجامعات المصرية والجمعية الفلسفية المصرية نظم قسم الفلسفة بجامعة القاهرة على مدى ثلاثة أيام المؤتمر الفلسفى الثانى تحت عنوان «مصر فى الابداع الفلسفى»

القيت فى الافتتاح كلمات للدكتور حسنين محمد ربيع عميد كلية أداب ود. أبو الوفا التفتازانى وكيل جامعة القاهرة ورئيس الجمعية الفلسفية المصرية ود. حسن حنفى رئيس قسم الفلسفة بكلية الآداب.. اشادوا فيها بدور الجامعة واقسام الفلسلفة بها فى التعريف بالعلوم العقلية وفى احداث التفاعل بين الفكر الاوربى والعربى، وفى فتح نافذة الفكر الاسلامى..

وقد شارك فى جلسات المؤتمر أكثر من ثمانين متخصصاً فى مجال الفلسفة سواء بمحاضراتهم أو بتعقيباتهم، وللأسف لم يرتقى مستوى الاوراق المقدمة بالمؤتمر لمستوى الابحاث الدقيقة بل يدخل اغلبها فى مجال الرؤى الشخصية وربما كان السبب فى ذلك هو عدم الاعداد الجيد لهذا المؤتمر او كثرة عدد الموضوعات والافكار التى طرحت للمناقشة مما ادى الى تشتت افكار المستمعين المشاركين وعدم تركيزهم ودليلنا فى ذلك مفاجآة كثيرة من الاساتذة بدعوتهم لرئاسة الجلسة او التعقيب على الزملاء لهم دون قراءة هذه الاوراق. وقد جاء هذا الاعتراف على لسان الكثير منهم.

د. زكى والابجدية العربية

وكان من اهم هذه المحاضرات جميعا محاضرة الدكتور زكى نجيب محمود التى تتبع فيها الابجدية الرئيسية للفكر العربى بهدف أرساء شروط الابداع وهى اللانهائية، والتوحيد، والواحد والاحدية والصمد.

وفى هذه المحاضرة طالب د. زكى المفكرين المصريين والفلاسفة ان يكون ابداعهم الفلسفى فى اطار تلك الابجدية وان يقوموا بقراءة وكتابة عصرهم بلغة عربية.. حتى يمكنهم الوصول الى المنهج الفلسفى المصرى والعربى

ومن كم المحاضرات الكبيرة لفت نظر المستمعين على مدى ايام المؤتمر.. عدد من المحاضرات لايكمل اصابع اليدين. منها محاضرة الدكتورة اميرة مطر هل افلوطين فيلسوف مصرى ومحاضرة مدرسة الاسكندرية للدكتور حسن حنفى رئيس قسم الفلسفة بجامعة القاهرة ولماذا لم تظهر فرق كلامية للدكتور فيصل بدير عون رئيس قسم الفلسفة بجامعة عين شمس ومحاولة الدكتور محمد الجليند رئيس قسم الفلسفة بدار العلوم الكشف عن فترة غير معروفة من تاريخ الحركة الفلسفية فى مصر وهى عام ١٨٧١ الى ١٩٠٨، ويحاضره الدكتور ماهر عبد القادر بعنوان مدخل لفهم بعض الاسهامات فى فلسفة العلوم فى مصر. وهذه المحاضرة يرتقى مستواها لمستوى البحث العلمى وتعد أول محاولة للكتابة حول اسهامات المصريين فى هذا المجال، ومحاضره هل الرهبنة ابداع مصر للانبا جريجوريوس والدكتور شحاته قنواتى ومحاضرة الاستبصار فيما تدركه الابصار للدكتور محمد عبد الهادى ابو ريده من أهم الأبحاث التى قدمت ابن نفيس منهجة وابداعاته للدكتور يوسف زيدان.

علم الكلام وقضاياه

وأنهى المؤتمر اعماله باختيار موضوع مؤتمر الفلسفة للعام القادم وهو (نحو صياغة جديدة لعلم الكلام.. القضايا والمنهج ويقبول استضافة جامعة الاسكندرية له وايضا بتكوين اللجنة التحضيرية لاعداد المؤتمر ممثلا فيها جميع اقسام الفلسفة بالجامعات المصرية.

قضية

الصحفى الذى سرق كتابا

اصدرت الدائرة الثامنة بمحكمة شمال القاهرة حكما باتلاف كتاب «توفيق دياب.. ملحمة الصحافة الحزبية» الصادر فى سلسلة «تاريخ المصريين» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب والزام مؤلفة محمود فوزى الصحفى بمجلة اكتوبر بدفع تعويض قيمته ٢٠ الف جنيه

وكانت الدكتورة ناهد أحمد فؤاد ابو العيون الاستاذ بكلية الاعلام بجامعة القاهرة، قد قامت برفع دعوى قضائية ضد مولف الكتاب محمود فوزى ورئيس مجلس ادارة الهيئة المصرية العامة للكتاب (بصفته) ورئيس تحرير سلسلة (تاريخ المصريين) بصفته أيضا وأوضحت صحيفة الدعوى ان المدعى عليه الأول محمود فوزى قد قام بالسطو على الرسالة الجامعية التى اعدتها الدكتورة ناهد. ونسبها الى نفسه وتقدم بها لنيل الجائزة التى خصصها ابناء المرحوم الصحفى محمد توفيق دياب لاحسن بحث عن حياته ونضاله الصحفى. الامر الذى أدى الى تأجيل منح هذه الجائزة والامر العجيب ان كتاب محمود فوزى جاء نقلا حرفيا ومتصلا لرسالة

الدكتورة ناهد ابو العيون لفظا ومعنى ونتيجة بدءا من الفهرس وانتهاء بالمراجع دون ذكر لاسم المدعية فى المتن أو الهوامش، اللهم الا ذكر اسمها فى المراجع بحسابها صاحبة الرسالة التى نقلها بالكامل فى كتابه الصادر فى سلسلة (تاريخ المصريين) حتى أصبح هذا الكتاب صورة مصغرة- طبق الاصل- من الرسالة مع شئ من التحفظ- ذرا للرماد فى العيون- انحصر فقط فى التقديم والتأخير للصفحات المنقولة عن الرسالة مع استعمال الفاظ مغايرة للربط بين الفقرات ظنا منه ان فى ذلك اخفاء لحمرة الخجل بيد ان القارئ للمصنف و الرسالة، لأول وهلة، يستفزه الاعتداء الصارخ على ملكية المدعية، واغتيال جهدها وبحثها بالصورة التى لم يخجل منها المدعى عليه ناسيا أو متناسيا ان ينسب الفضل لاصحابه فهو الناقل الاخذ مسجلا بسلوكه هذا مخالفة صريحة تتنافى مع ابسط القيم الادبية والتقاليد الفكرية بما لايعقل معه التنصل من تبعات هذا السلوك، ومطالبة بالقول ان ذلك مجرد خواطر، فالخواطر- كما تقول صورة الحكم- يستحيل اتفاقها فيما يربو على ٢٥٠ صفحة من الرسالة والكتاب المنقول عنها بالنقل والأخذ والاقتباس بالحرف واللفظ والوقفات وهو أمر مشين أدبيا ويشكل تهمة ادبية تفرق بينه وبين نقل الاستفادة والاضافة شرط الاشارة الى اسم المنقول عنه.

وقد قامت هيئة المحكمة بندب الدكتور عميد كلية الاعلام بجامعة القاهرة والذى قام بدوره بانتداب ثلاثة من الاساتذة المختصين بالكلية كخبراء فى الدعوى بناء على الحكم الصادر فى ٢٠ نوفمبر الماضى وهم: الدكتور خليل صابات الدكتور مختار التهامى، الدكتور سامى عزيز.. وقد انتهى الخبراء فى تقريرهم الى ان كتاب محمود فوزى يعتبر نسخة منقولة من الرسالة الخاصة بالمدعية الدكتورة ناهد ابو العيون وبلغت نسبة النقل من الرسالة ٩٠٪!!

وبناء على التقرير اصدرت المحكمة حكما باتلاف كتاب محمود فوزى وبمطالبته بدفع غرامة قدرها ٢٠ الف جنيةومنع اعادة طبع هذا الكتاب أو نشرة وتوزيعة



محمود فوزى

والزام المدعى عليه الاول بالمناسب من المصروفات واتعاب المحاماه وكانت الدعوى قد نظرت بسراى المحكمة يوم الاثنين ٣٠ يونيو الماضى برئاسة محمد صابر السيد حميدة ، وعضوية الاستاذين: مدبولى حلمى ومحمد محمد توفيق، وامانة سر صبحى محمد عشماوى وقد ترافع عن المدعية محمد زين بركة المحامى وقد أثارت هذه القضية ردود فعل فى أوساط المثقفين وأرجع الكاتب الكبير نجيب محفوظ هذه الظاهرة غير الاخلاقية الى «التسيب العام والفساد المنتشر والذى زحف بدوره الى أهل الصفوة من بعض الادباء والعلماء.. وطالب بسجن الكاتب اللص، وقال ان الغرامة وحدها لاتكفى.

أ.د. خليل صابات أستاذ الصحافة فيقول هناك ثغرة واسعة وعميقة فى مثل هذا النوع من القضايا هى أن القضية ترفع ثم تكسب ثم عند التنفيذ لايستطيع المجنى عليه الحصول على حقه الذى حكمت به المحكمة وهى الثغرة بين الحكم والتنفيذ، وهو الذى يشجع البعض على مثل هذه الافعال ويشعر الناقل أنه فى مأمن من العقوبة

ويرجع د. سيد حامد النساج هذه السرقات الى المناخ العام الذى ساد السبعينات حين انتشرت قيم الاقتناص مثل السلب والكسب السريع، وقد انعكس للأسف على منطقة الابداع الادبى وعلى البحوث العلمية واعتقد أن الامر لايحتمل الصمت والسكوت، لأن الظاهرة منتشرة فى كل مجالات الابداع.

ندوة

العامية والفصحى فى ندوة عباد الظل

شادى صلاح الدين



أثارت الندوة التى أقامها أتيليه القاهرة لمناقشة الديوان الأول لمحمد الحسينى» عباد الضل مداخلات حادة- كعادة ندوات شعر العامية- حول اللغة المصرية والعربية الفصحى، بدأ بيومى قنديل من وجوب الاستمرار فى الكتابة بالعامية باعتبار لغة مصرية مميزة فى تصويرها واستعاراتها وتركيب جملها.

وأضاف الشاعر محمد الحسينى أن الشعر العامى ينظر اليه فى مصر على أنه من الدرجة الثانية، ومن هنا كتب على الديوان كلمة شعر فقط لأنه يعتبر أن الشعر شعر سواء كان عاميا أم فصيحا

وأشار د. مدحت الجيار أن بعض قصائد الديوان لانستطيع الحكم فيها ماذا كانت عامية أم فصحى، وهذا يثبت -ردا على بيومى قنديل- أن ليس ثمة مسافة كبيرة بين اللغتين

أما قصائد الديوان فقد نالت حظا من المناقشة، رأى د. الجيار أن بعض المقتطفات التى قدم بها الحسينى قصائده ليست فى صالح الديوان فهى تحيلنا الى كاتبها بدلا من أن تحيلنا الى شعر الشاعر، كما أن بعض الرموز مثل كيوبيد لاتنسجم مع النص وكان يمكن أن يعتمد الشاعر على رموز الحب الشعبية المصرية.

وقد أضاف د. الجيار أن محمد الحسينى خرج من معطف فؤاد حداد ولكنه كانت له لغته الخاصة وعالمه الأثير وأشار الى أن قصيدة «شرنقة» هى إحدى القصائد التى تفاعل معها بشكل حميم فى الديوان وأنها استطاعت تقديم محمد الحسينى لنا بشكل صاف بعيدا عن ضجيج القصائد الأولى بالديوان:

الرملة حافية تحت رجلك ياصبيه
مسافة البكا للبكاصيه....
مجنحه
بتوزع الأضرحه
جمجمه
عظمه
عبايه سوده مشرنقة
براكى أنا
مخنوق بريحة قرنفله جايه
بامد إيدى للسطور المنطفية
أسم إسمك/ أنكسف لك
قمر فى ضى المغربية
ياه...........
ياصوتك الواسع عليه

مناقشة

محمد المخزنجى واقصوصتان فى الظلمة

على الالفى

*قصتان قصيرتان، جعل المخزنجى لهما عنوانا يعنيه ويركز عليه.. أقصوصتان فى الظلمة ونشرهما فى «فكر» «للدراسات والأبحاث» التى يرأس تحريرها الدكتور طاهر عبد الحكيم..

القصة الأولى : على أطراف أصابع الأقدام»

* قصة من ذلك النوع المركز الذى يسميه محمد المخزنجى «القصة القصيرة» حيث يتألق المخزنجى بقدرته الفائقة على نقل وعيه الى القارئ، وحيث يوازن المخزنجى ببراعة بين المثقفين الانسانيين والوحوش المتعصبين:

* مثقف نظيف، هو وزوجته النظيفة، يقيمان فى شقة بسيطة جميلة مكونه من: «الغرفة الوحيدة، والحمام والمطبخ والصالة التى تتناثر فيها كراسى «الأنتريه» والتى تطل على الشارع بنافذة وشرفه» ويصور المخزنجى هذين المثقفين الانسانيين فى صورة حالمه رقيقة، هى دائما صورة الحالمين أصحاب المبادى والأفكار:! وقفا بقرب النافذة متواجهين فى غمرة النور السماوى، كانا صغيرين، يجمع بينهما جمال أليف، هو فى بيجامة، فاتحة وهى قميص نوم من «البراش» الأبيض لا يكادان يختلفان عن شكلهما فى صورة زفافها الحديثة التى تظهر خلفها معلقة فى امتداد النور» وهما يعتمان بالفكر والفن والتحضر «سريرهما أشبه بتكوين لجمل بارك بهودج يعلو سنامه كخباء» وصفان طويلان من الكتب عند الزاويا ... وكانت هناك أباجورة... ومسجل تتناثر حوله أشرطة عديدة لأم كلثوم وفيروز وفرقة الموسيقة العربية..»

* سار هذان الزوجان «على أطراف أصابع الأقدام» ليتأكدا من غلق النوافذ والأبواب حيث الوحوش فى الخارج، وهؤلاء الوحوش هم من رتبة سكان الكهوف الذين بعثوا فى عصرنا الحاضر فى صورة المتعصبين والمتهوسين «نسوه مختفيات تماما فى ملابس ضافية داكنه.. ورجال يخبون بسرعة وتجهم.. وفى الأركان راح يمشى رجال ضخام الجثث، بلحى مرسله، وجلاليب وشملات برؤوس بيضاء... كانوا يتمنطقون بأحزمة جلدية عريضة تتولى منها خناجر معقوفة وسيوف.. ورجال كثار بلحى كثيفة وأغطية رءوس وملابس بلون الكتان أو الدمور، على هيئة قمصان طويلة وسراويل واسعة تظهر أرجلهم حتى أعالى الأرساغ.. كانوا يعملون بمناشير كهربائية ضخمة على شكل الصوانى الدوارة، فى تقطيع تمثال المرأة المتطية جوادا يبدو منطلقا فى عكس اتجاه الريح.. كان الجواد قد قطعت رأسه، وكذلك رأس المرأة، ولاح مكان النهدين المقطوعين فارغا مظلما.. وكانوا هناك يعملون عند ذيل الحصان الذى أوشكوا على فصله

*«سارا على أطراف أصابع الأقدام وأغلقا النوافذ باحكام، خائفين مذعورين ومدا أيديهما يحكمان التقاء جناحى الستارة ووقفا جامدين للحظة، ثم ارتمى كل منهما فى حضن الآخر»

* على أطراف أصابع الأقدام.. تعبير عن الخوف... المثقفون والواعون بمصير أمتهم يخشون من المتعصبين، والدولة نفسها اذا اقتربت من هؤلاء المتهوسين فإنها تقترب خائفة و«على أطراف أصابع الأقدام» بل إن المخزنجى نفسه كان «على أطراف أصابع الأقدام» حين كان يكشف سكان الكهوف من المتعصبين، وان كان هذا من خصائص فن القصة القصيرة.... ولعل الاعتداء الذى قام به متهوسون ضد عرض مسرحى بالصعيد هو الذى حرك هذه التجربة

وهذه الصورة الرائعة التى رسمها المخزنجى لبقايا رتبة سكان الكهوف، ذوى الجثث الضخمة، الذين يستخدمون العلم الحديث (المناشير الكهربائية) لتحطيم التمثال (رمز الحضارة والانسانية)... «الظلمة» عندنا. حولت البشر الى مجرد جثث ضخمة ... والظلمة عندنا سمحت بتسرب بقايا رتبة سكان الكهوف الى مجتمعنا لتدميره.

* القصة الثانية «للكلمة الأخيرة» أو «للكلمة والركلة»

يقول راويها «أذعنت للصوت الآمر فى «الظلمة» وقد لطمتنى الكلمة ثم الركلة فى أعقاب دخولى غرفة الحجز وإغلاق الباب الثقيل ورائى. «طلع كل الأكل من جيوبك والسجاير، واتحرك خطوتين شمال بالجنب، واقعد ظهرك فى الجدار «ونفذت ذلك نزيلا على رغبة الصوت الخشن، اذ كنت أتهيب أن يتلقى وجهى لكمه أخرى من قبضته الضخمة، أو تركلنى قدمه الحجرية الثقيلة فى هذا الموضع الحساس والقاتل من بدنى وتوصلت عبر محاولات سريعة الى كيفية أكور بها جسدى المقرفص باحكام بينما رأسى فوق ركبتى، وذراعاى معقودتان ملتفتان تحميان الجمجمة.. وظللت هكذا حتى مطلع الصبح» وشيئا فشيئا يجئ النور واستضاء به المكان الذى تبينته صغيرا كالحا يفضى بباب مخلوع الى دورة مياة طافحة... وكانت الأبدان مكومة لصق الجدران عند الغول كومات ضئيلة رثة ووجدتنى، فى نوبه من نوبات الغضب والدهشة، أقيمها من موضعها تباعا وأقعدها سائلا عمن لكمنى وركلنى بالأمس: أنت؟«لا» أنت؟ «لا» أنت؟«لا» ولم أستطع العثور عليه فى غمرة النور»

*ففى الظلمة يتعلق الأقزام، وفى النور تتضح الحقيقة، ويظهر «كل حى» على قدر قوته ومقدرته، ويتبين الانسان، بل وتتبين الشعوب قوتها وحقيقتها

* برع المخزنجى فى عرض «الظلمة» سواء فى «على أطراف أصابع الاقدام» اوفى «اللكمة والركلة» ظلمة تجعل البشر وحوشا وجثثاحية تقضى على الفكر والفن والتوجه الانسانى.. وظلمة تجعل الانسان- حتى ولو كان قويا- يشعر بالخوف والذعر أمام عدد ضعيف ولكنه يتعملق فى «الظلمة»

* نجح المخزنجى بهذا النوع من القصة القصيرة الموجزة كالشعر، فى بلورة وعيه وتوصيله للقارئ.. «اللكمة والركلة» .. تقع فى أربعة عشر سطراً....و«على أطراف أصابع الأقدام» تقع فى قرابة ثلاثين سطرا... إيجاز عمق انسانى وفلسفى يتفوق بهما المخزنجى على عمالقة القصة القصيرة فى العالم...

* أما لخطة التنوير أو الكشف التى كثيرا ماناقشنى المخزنجى فيها (وكنت أستاذاً له فى يوم من الأيام).. فأن المخزنجى يتفوق فيها حتى على «موباسان» فاذا كانت قصة «فى ضوء القمر» لجى دى موباسان نموذجا لقصة التحوّل والشكف النفسى، فإن المخزنجى يتفوق بفريديته «اللكحة والركلة»

و..على أطراف أصابع الأقام «على» جى دى موبسان» من حيث القدرة العالية على الكشف ورصد حركة المجتمع، والخوف عليه من الوحوش أو الجثث الحية والخوف عليه من الظلمة.. التى تقهرنا وتظهر العدو فى صورة أقوى من حقيقته فتلزمنا الخضوع والذل.

تحية إلى نابغة القصة القصيرة، ونابغة الطب النفسى العصبى الدكتور محمد المخزنجى الذى حصل على الماجستير فى الطب النفسى من الاتحاد السوفيتى... والذى سافر منذ شهرين لاستكمال دراسته هناك... سافر حزينا حيث استكثر آحد كتبتنا أن يقول الأستاذ يوسف إدريس عن المخزنجى: «إنه أحد عمالقة القصة القصيرة فى العالم» ونقول للمخزنجى لاتبتئس كثيرا... فإنه إذا كان من الممكن فى العالم الثالث أن يصبح «الجاويش» رئيسا لدولة من الدول، فمن الممكن لتافه من التوافه أن يصبح رئيسا لتحرير عدة صحف ومجلات.

حوارات حول الشريعة



صدر الكتاب الاول للزميل أحمد جودة (الصحفى بالأهالى) كتابه الأول بعنوان «حوارات حول الشريعة» عن دار سينا للنشر والكتاب يتضمن مجموعة من الحوارات الهامة مع مجموعة من المفكرين والكتاب هم: د. فرج فودة، الشيخ صلاح أبو اسماعيل، الشيخ عمر التلمسانى، د. محمد بلتاجى، الأنبا غريغوريوس، د. ميلاد حنا، د. وحيد رأفت، د. محمد عمارة، الشيخ خليل عبد الكريم. د. سعد الدين ابراهيم. د. رفعت السعيد. صلاح عيسى، عادل حسين.

محور الحوارات كلها، هو مسألة تطبيق الشريعة الاسلامية، والجدل الدائر حول التيارات الدينية السلفية وموقفها فى الفكر والحياة المعاصرين، وأصول ومستقبل الاسلام السياسى، ومستقبل صراع التيارات الفكرية المصرية الراهنة

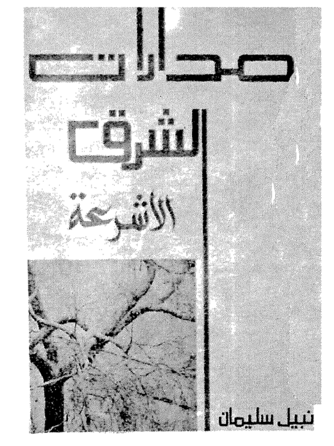
ويلاحظ أن الكاتب قد اختار شخصياته التى يحاورها، بحيث تمثل الاتجاهات الفكرية الأساسية فى حياتنا المعاصرة، فهناك الليبرالى، والاشتراكى، والدينى المستنير والقومى، واليسار الاسلامى والمسيحى، لكن الحوارات- كما هو واضح- تخلو من ممثل لفكر الاسلام السياسى أو الاصولية الاسلامية المتطرفة التى تشكل الجماعات الاسلامية المعاصرة.

يقول أحمد جودة فى مقدمة الكتاب: «استقطاب جاد، وتوتر شديد يسودان الساحة المصرية منذ منتصف السبعينات حتى اليوم تجاه قضية «تطبيق الشريعة الاسلامية التى طغت فى أحيان كثيرة على كل القضايا، فموقف التيار الدينى الاريكالى شديد الوضوح والحسم فى مناداته بالتطبيق الفورى للشريعة فى وقت لم يتضح فيه مفهوم الشريعة فى أدبياته النظرية «شعاراته السياسية»

تتسم الحوارات التى يتضمنها الكتاب بالرشاقة الشديدة والجرأة المباغته والوضوح الجرئ، وعلى الرغم من ذلك فان الكتاب يخلو من تحليل هذه الآراء ووضعها فى سياق موجه لايترك القارئ لتضارب الأفكار والأراء والاتجاهات بحيث صار الكتاب اقرب الى الحوارات الخفيفة ذات الطابع الصحفى السريع، بينما القضية-أو القضايا التى يتمحور حولها- كبيرة، ثقيلة، ليست من ذات الطابع الخفيف السريع.

مدارات الشرق: نبيل سليمان

رواية جديدة للكاتب والناقد السورى نبيل سليمان، صدرت عن دار الحوار بسورية، فى جزء أول



بعنوان «الأشرعة» على ان يتلوه جزءان آخران

وعن «مدارات الشرق الأشرعة» كتب الروائي الحجازي الكبير عبد الرحمن منيف:

«على هذه الارض الرجراجة، المليئة بكل الاحتمالات، غالبا ماتظهر وجوه الكبار والأقوياء، هكذا يقول لنا التاريخ الرسمي، أما الكتل الكبرى من البشر والحقائق والوقائع التي صنعها الرجال المجهولون، والمحاربون الذين انتقلوا من جبهة الى أخرى، والذين ذاقوا الالم والجوع والعذاب، حتى الموت فانهم غابوا، جرفتهم رياح الأقوياء والذين قطفوا ثمار النصر.

هل يمكن استعادة وجوه هؤلاء المجهولين، ورد الاعتبار لبطولاتهم الانسانية، واعادة تشكيل التاريخ ضمن مساره الحقيقي؟

ان الشرق- ليس فقط كموقع جغرافي، وانما كحضارة وبشر وارادة - سيبقى ، وربما دائما، أخطر مكان في العالم، هنا تقرر مصير البشرية خلال حقب متعاقبة من التاريخ. هنا بدأت الحضارات، وهنا انتهى الكثير منها، خاصة تلك التي لم تستطع التطور والتفاعل والتجذر بالمكان، ولذلك فان الشرق، رغم محاولات التفتيت والتغييب، وحتى رغبة الالغاء، سيبقى بوصلة العالم، والبارومتير الذي تقاس به الأشياء وسيبقى الناس هنا رغم لقهر والالغاء حملة الذاكرة الحقيقة للبشرية.

الروائي نبيل سليمان في «مدرات الشرق» وفي «أشرعته» بشكل خاص، يقبض على مرحلة تاريخية بالغة الخطورة والحساسية ففي هذا الجزء من روايته الكبرى. يعيدنا الى البدايات الحقيقة لسقوط الامبراطوريات، ولتكون الدول وتشكل القوى لنا بصوت هامس ، وبعض الأحيان غير مباشرك ان تلك البدايات قد أوصلتنا الى هنا.

ان الرواية التي تستطيع ان تشرك القارئ في اعادة التحليل والتركيب هي وحدها التي تساهم في التغيير. وهذه الرواية تفرد اشرعتها لتستقل البحر الكبير، وتسافر في الذاكرة والتاريخ.... وأحلام المستقبل أيضا، ونحن مدعوون أن نفعل ذلك معها ، ومن هنا أحد وجوه أهميتها.!!

فى موند يال الصراع السياسى الثقافى

الكتابة ب ١٦ كاميرا

مصباح قطب

ماإن انتهت مباريات كأس العالم، حتى وجدتنى اتقدم بالتحية، بضمير سليم، الى الكاتب العدمى، صاحب عمود مواقف (مخجلة) الأستاذ أنيس منصور. ذلك الكاتب الذى طالما ظلمته- وظلمناه-، وطالما ضحكت فى عبى، عندما كان الشباب فى معرض الكتاب، يتقاطرون حوله، ويخاطبونه بطريقة:أستاذنا الكبير.!

ويرجع سر تحيتى المتأخرة، الى ماإكتشفته اثناء عرض مباريات الكأس من وجوب الكتابة فى هذا العصر ب ١٦ كاميرا كشرط للفعالية والانتصار، وأسوة بالتصوير المدهش للمباريات ، والذى كان يتم بنفس العدد من الكاميرات، مزودة المشاهد بمتع اضافية من جراء اغناء المنظور الكروى، وبالتصوير من زوايا بالغة التنوع والجمال. واكتشفت أن شهرة الأستاذ منصور، التى ننكرها عليه، ربما تعود الى هذا السبب وحده، سبب تعدد الزوايا التى يدخل منها الى «فكرته» العدمية، ليدخلها الى حواس الجمهور بسهولة. وقلت فى عقلى ان مشكلتنا فى اليسار، ربما تنبع أساسا أيضا من هذه الناحية، حيث ان كتابنا الذين يملكون عدسات وأذانا وعيونا فى أسنان أقلامهم، ينحون دائما إما الى الأكاديمية الباردة، أو الى الجرى وراء شطحات من نوع نظرية فوكو حول «نهاية التاريخ»، أو يغرقون أخيرا فى تصوير أثر التنافس فى التقنيات على الصراع الاجتماعى والسياسى والثقافى، بين اليمين واليسار فى العالم، واعلاء التكنولوجى على الايديولوجى، بأكثر مما يتحمله مجتمع فقير، صارم الملامح الطبقية مثل مجتمعنا.

ومن البديهى ان الحاجة الى توسيع المنظور، مطلوبة فى كل الفنون والآداب.. وفى الخطاب السياسى، مثلما فى غيره وأذكر أن فلاحا فى قريتى، هتف، وقد أضناه ان الراديو أصبح يذكر أسماء دول كثيرة، بعد يونيو ٦٧، قائلا: تصدقوا وتآمنوا بالله يارجالة.. أنا كنت بحسب مفيش فى الدنيا غير برمصر والانجليزا بالطبع.كان ذلك موقف أغلب الفلاحين والآن، أتيح حتى لهذه الطبقات، أن تتعايش مع مستويات مادية وحضارية، متنوعة، وفى مواقع جغرافية مختلفة، ومن زوايا علاقات انتاج متعددة.

القصد: نحن بحاجة الى طريقة فى الكتابة، تتنوع مدخلاتها، بعدد بحور الشعر، دون أن تفقد قدرتها على التواصل مع البسطاء، وعلى اغناء «الحدية» الموقفية للانسان، دون تميع أوتبسيط. وأظن انها الكتابة ب ١٦ كاميرا.. وحجر.. فلسطينى.انها الطريقة الوحيدة.

كلام مثقفين

حرية البحث التاريخى بين الالحاح... واللحاليح!

اصبح البحث العلمى فى تاريخنا القومى، عملية عضلية، أكثر منها عقلية، وأصبح الحصول على درجاته الأكاديمية رهينا بقدرة الباحث على مجرد العثور على الوثائق الضائعة أو المهملة، واقناع عتاة البيروقراطيين الذين عينوا حراسا على خزائنها ، باطلاعه عليها، بعد دفع المعلوم الذى يتراوح بين «اللحاليح» وبين «الالحاح» عليهم والتذلل لهم، حتى يقتنعوا بأنه باحث فى التاريخ، وليس جاسوسا، وهو مجهود رهيب، يجعل من الانصاف منح بعض هؤلاء الباحثين درجات الامتياز على أطروحاتهم، لمجرد أنهم عثروا على الوثائق، وبصرف النظر عن قدرتهم على قراءتها بعين بصيرة، والاستنتاج منها برؤية خلاقة..!

والواقع أن التشدد فى شروط اطلاع الباحثين- وخاصة غير الأكاديميين منهم- على وثائق التاريخ المصرى، الى حد مطالبتهم بإذن من سلطات الأمن، يبدو مضحكاً فى ضوء الاهمال الشديد لهذه الوثائق فضلاً عن أن الاسترابة فى دوافع الذين يطلبون الاطلاع على وثائق الماضى، لاتنسجم مع التسيب الذى جعل أسرار الحاضر مباحة للاصدقاء الأمريكيين.

و اتجاه الهيئة العامة للكتاب الى تجميع وثائق التاريخ المصرى، من مظانها المختلفة، وفهرستها وتصويرها على الميكرو فيلم، واعدادها لاطلاع الباحثين عليها، اتجاه يستحق التشجيع والمساندة، لأنه يجمع هذه الوثائق، تحت اشراف جهة يمكن التفاهم معها، ويتيح الحفاظ عليها، ويسهل البحث فيها،وينقله الى مستواه الصحيح، ليصبح عملية عقلية.. لاعملية عضلية.. وبذلك تستقيم أشياء كثيرة...

على أن ذلك يتطلب أن تنجز هيئة الكتاب هذه المهمة، خلال شهور، لا عقود، وباستطاعتها أن تطلب ميزانية اضافية لذلك، أو أن توفر من بعض بنود ميزانيتها أو أن تجمع تبرعات من الهيئات الدولية أو العربية، أو من المهتمين بالحفاظ على تاريخ الوطن،وهو جزء هام من تاريخ الأمة والمعمورة، بما يتيح لها أن تجمع وتفهرس وتصور، الوثائق الموجودة فى مصر، ثم تضيف اليها الوثائق المبعثرة فى عواصم العالم، من استانبول الى لندن، ومن باريس الى موسكو، وحتى فى الهند والسند وبلاد تركب الأفيال وتواصل تزويدها بما يتم لباحة الاطلاع عليه من الوثائق، طبقا لقانون يلزم الدولة بالافراج عنها بعد عدد معين من السنوات، والأهم من ذلك كله، أن يدرك المشرفون على دار الوثائق، أن حق المعرفة من حقوق الانسان، وأن حق الجميع فى الاطلاع على الوثائق، هو جزء من حرية المعلومات، فيبيحوا الاطلاع عليها وتصويرها لكل من يريد القراءة أو البحث، دون حاجة الى اذن من الأمن.. أو إلحاح.. أو لحاليح!

صلاح عيسى

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

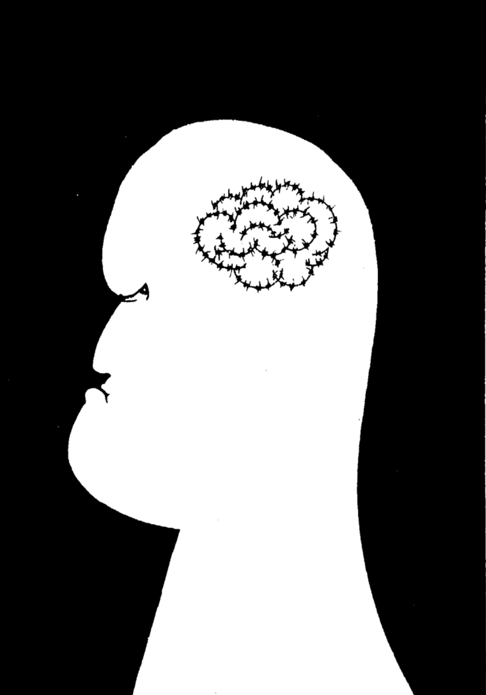
طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
« إصدار موريفيل سابقا »

أدب ونقد
مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

حوار مع رسامي الكاريكاتير

رؤيتان لرواية زغلول الشيطى / صبرى حافظ - خليل الخليلي

رفيق [illegible] : القنصل الشيوعى / رفعت السعيد



تطور الايقاع في الشعر العربى / شكري عياد

تصميم الغلاف الأمامى / **يوسف شاكر**

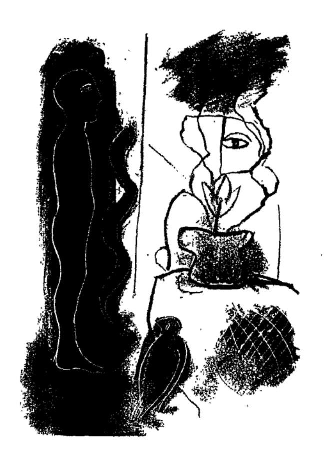
لوحة الغلاف الأمامى للفنان / **محمود أحمد مصطفى** ، رسام كاريكاتير بمجلة أُكتوبر القاهرية

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية / يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



السنة السابعة، سبتمبر ١٩٩٠، العدد ٦١ تصميم الغلاف الفنان
يوسف شاكر / الرسوم الداخلية مهداة من الفنان محمد عبلة



المراسلات: مجلة أدب ونقد/٢٣ ش عبد الخالق ثروت القاهرة/ت ٣٩٣٩١١٤

الاشتراكات: (لمدة عام) ١٢ جنيها/ البلاد العربية ٥٠ دولار/ أوربا

وأمريكا ١٠٠ دولار .

المقالات التي ترد للمجلة لاترد لاصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

أعمال الصف التنفيذ نعمة محمد علي/ صفاء سعيد (مجلة اليسار)



فى هذا العدد

حضارة الزارع وحضارة الراعى

فريدة النقاش

«لاتفتشوا عن شيئ فأنا لا أمتلك إلا قلمى فهل تضبطونه؟».

بهذه الكلمات الواثقة واجه المفكر المناضل «رفيق جبور» قوة الشرطة التى هاجمت بيته بليل، وقلبته رأسا على عقب، ثم ألقت القبض عليه فى بدايات هذا القرن، لتصدر المحكمة حكما بترحيله من مصر، ويسدل الستار على مرحلة غنية ومفعمة بالأمل من النضال الاشتراكى الدءوب. تلك المرحلة التى إنتهت بحل «الحزب الشيوعى المصرى» الأول ومصادرة ممتلكاته وملاحقة أعضائه وقادته. وكان هذا المناضل «الأممى» العربى الشجاع واحدا من هولاء القادة الذين وهبوا حياتهم لما يؤمنون به ولم يبخلوا بشيئ.. ولد فى زحلة بلبنان، وناضل فى القاهرة، ودفن فى يافا بفلسطين.

يقدم لنا الدكتور رفعت السعيد «رفيق جبور» فى هذا العدد ليواصل مشكورا وبناء على طلبنا تلك السلسلة التى يكتبها خصيصا لأدب ونقد- وسط مشاغله الكثيرة- عن قادة الفكر الحديث منذ بداية القرن بادئا «بحسن البنا» صاحب واحد من أهم المشاريع الفكرية السياسية فى عصرنا وأهم رموز حركة الاخوان المسلمين حتى الآن.

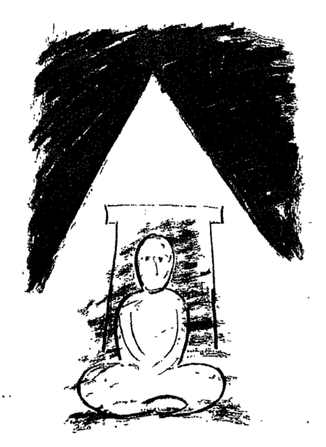
وفى العدد قبل الماضى قدم لنا الإشتراكى الرومانسى «فرح أنطون».

ويأتى «رفيق جبور» فى هذا العدد نموذجا للاشتراكى الماركسى الذى إقترن نضاله الفكرى بالممارسة العملية، فجاءت إسهاماته النظرية بنت المعارك الواقعية والرؤية الثاقبة للتحولات الطبقية فى مجتمع ينتقل من الاقطاع الى الرأسمالية فى ظل هيمنة الاستعمار.

وهى المرحلة التى ماتزال خطوطها الرئيسية تمتد فى حاضرنا، وتفعل فعلها فى مجريات أموره، حيث تنسج الثورة المضادة شباكها حول النهوض الجماهيرى، فتحد من إندفاع موجاته وتكسرها، بعد أن انقلبت- أى الثورة المضادة- على خيارات يوليو الوطنية والاجتماعية. واتخذ هذا الامتداد أشكالا أخرى تتلاءم مع المرحلة الجديدة فى الوطن العربى فجاء أحفاد المتعاونين الأوائل يلبسون هذه المرة قناع السيد الأمريكى، «وحيث تتطور الرأسمالية المحلية فى ظل التبعية ووفقا لشروطها، وتحل الأمبريالية محل الاستعمار، وتشد إليها غالبية النظم المحلية بمرتكزاتها العشائرية والقبلية والإقطاعية وصولا الى الرأسمالية المشوهة التى تحرس آبار النفط، وتوقع صكوك الاذعان بإسم المعاهدات والاتفاقات، وتنزل صاغرة على شروط الأعداء بينما تمثل دور سيدة نفسها، وتسوق هذا الوهم بالسيادة الى الشعب الذى يكتشف حقيقة أنه وهم فى اللحظات الفاصلة من التاريخ مثل تلك اللحظة المأساوية التى نعيشها الآن.

واذا كانت الخلافة العثمانية كمركز استعمارى آيل للسقوط أطلقوا عليه وصف «رجل أوروبا المريض»، قد دأبت فى بداية القرن على إجبار الحكام العرب على إرسال أبنائهم الى عاصمة الخلافة لتحتفظ بهم كرهائن ضمانا لولاء الآباء، فان المركز الأمبريالى الجديد يستخدم الآن أساليب أكثر دهاء وحنكة، متقدمة بتقدمه، عاتية بعتوه، اذ يحكم قبضته على الروح عبر ثقافته، وعلى الثروة عبر قوته العسكرية وركائزه السياسية، وهو ليس بحاجة الى الرهائن من الأفراد لأنه برتهن الأوطان كلها، ويحرك قادتها من واشنطن كعرائس الماريونيت التى ترقص على إيقاعاته وتتحرك بإشاراته.

ومن المؤكد أن هؤلاء سوف يدفعون الثمن ان عاجلا أو آجلا، لأن التاريخ لايقف أبدا عند نقطة ساكنة، وسوف ينفجر الغضب على إمتداد الأرض العربية ولن يكون بوسع هؤلاء الاعتماد دا ءما على الوجود العسكرى الاجنبى لحماية عروشهم ومصالحهم «فلن يتمكن الاستعمار من قتل روح الشعب الناهض» كما ردد رفيق جبور فى بداية القرن وهو يناضل من أجل أن تقوم هذه النهضة على أكتاف حزب عريض للعمال والفلاحين والمثقفين الثوريين الذين عرفوا أن «لافائدة ترجى لهم من الأحزاب الحاضرة حينذاك».



ويلعب المثقفون الثوريون دورهم التأسيسى على صعيد الأفكار والممارسات العملية معا سواء فى الماضى القريب أوفى حاضرنا الذى يمتد هذا الماضى فيه.

إن قاعدة هؤلاء المثقفين الثوريين قد اتسعت فى زماننا بما لايقاس، قادمة من قلب الطبقة العاملة التى تبلورت وتجذرت، ومن قلب الفلاحين الذين انتقل بهم الاصلاح الزراعى من كم مهمل إلى قوة فاعلة، ومن قلب البورجوازية الصغيرة فى المدن التى حلقت فى مرحلة سابقة على جناحى الاستقلال الوطنى والتقدم الاجتماعى، ولعبت دورا متزايدا فى الحياة السياسية والفكرية للبلاد.. وإن شدها جميعا إلى الأرض غياب الديموقراطية السياسية فى المرحلة الناصرية.

واذا كان «رفيق جبور» القادم لنا من بداية القرن، واحدا من قلائل طرحوا الأسئلة الطليعية وقدموا الاجابات العملية عنها، فأن زماننا هذا يقدم الآلاف من أمثاله الذين تكونوا فى مدرسة الفكر الاشتراكى العلمى والنضال العملى معا وهم بعض القوة الكامنة للنهوض المقبل.

والدكتور «سيد محمود القمنى»، صاحب حوار هذا العدد، هو واحد من هؤلاء العلماء الواعدين الصارمين الذى يعتمد العلم لا الأساطير أساسا لقراءة واعادة كتابة التاريخ، واكتشاف كل التراث الذى هو «جماع تاريخ الأمة المادى والمعنوى منذ أن إستقر الانسان وارتبط بهذه الأرض، انه نتاج تراكم كمى وكيفى لخبرات طويله وممتدة، ولهذا ماكان لتراثنا أن يبدأ من الحضارة العربية الاسلامية»

وهو يدعو الى مايسميه بمصرنة المنطقة فى مواجهة تهويدها الذى تم عبر التاريخ كمؤامرة متصلة لتزييف وعى المنطقة بذاتها وبأصلها الحضارى المصرى، الذى تحول بعد التزييف الى أساطير أهالت التراب على التاريخ الحقيقى لصالح قبيلة يهودية، حولت الوهم الى ايمان يحافظ

على تاريخ مزيف إذ أن ماتم تأليفه فى التوراه والعهد القديم لم يحدث أيضا.

واذ يستفيض «القمنى» فى إضاءة الصراع القديم بين حضارة الزارع وحضارة الراعى، تغيب عنه بعض أهم ملامح الواقع الآنى. وتصطدم إضاءته بحادثتين كبيرتين، الأولى هى أن أحفاد القبيلة التى اغتصبت فلسطين طوروا الزراعة بحيث تفوقت انتاجية الأرض عشر مرات على انتاجية الأرض الفلسطينية المجاورة. والثانية أن بدو الجزيرة، وبأموال البترول حققوا اكتفاء ذاتيا فى القمح الذى تستورد مصر ثمانين بالمائة من حاجتها منه. ولعل قراءة ثانية لرواية سحر خليفة «الصبار» تبرهن لنا مرة أخرى على أن الصراع الحضارى بين الغاصبين وأصحاب الأرض الأصليين، يقوم أساسا على كون إسرائيل تشكل تكوينا رأسماليا متقدما يرتبط عضويا بالرأسمالية العالمية، جناحاه التقدم الهائل فى الزراعة والصناعات من جهة، والعسكرية من جهة أخرى.

إن الطابع الأساسى لأى تشكيلة اجتماعية اقتصادية، يفوق فى فعاليته أى عمق تراثى حضارى مهما يكن عريقا ومتجذرا. وليس أدل على ذلك من أن الطابع الرأسمالى- الأمبريالى للولايات المتحدة الأمريكية هو اللحمة الأساسية لنسيجها الذى التأمت به كل الثقافات على تنوعها وتنافرها وتعدد منابعها. كذلك فإن سقوط الحضارات واندحارها إرتبط دائما بشيخوخة ووهن التشكيلة الاجتماعية- الاقتصادية السائدة، التى كانت تتواكب اما مع نهوض تشكيلة أخرى، أو إندحار الجميع أمام غزو أجنبى. وتبقى معالم الحضارات مدونة فى بطون الكتب أو على جدران المعابد أو فى ذاكرة الأجيال عاجزة وحدها دون الامساك بعناصر القوة فى المرحلة الجديدة التى تدخلها البشرية- عاجزة عن هزيمة الأجنبى.

وتنطوى منظومة «القمنى» على مفارقة لعلها ستكون موضع نقاش طويل فيما بعد، حيث رأى أن كل ثقافة هى ثقافتان. وفى كل أمه أمتان، ولكنه استثنى الفراعنة من هذا التقسيم لتبدو الأمة المصرية فى ذلك الحين أمة واحدة ذات ثقافة واحدة وتراث واحد زيفه اليهود لصالحهم، ولعله بذلك يسقط- من حيث لايدرى- فى فكرة طالما رددها نجيب سرور من قبل هى سيطرة اليهود على المصير الانسانى كأنما من مركز للتحكم غير مرئى، وهى فكرة ميتافيزيقية فى جوهرها.

إن أسئلة القمنى كمثقف طليعى هى أيضا أسئلة جدية حتى لو اختلفنا بشأن الاجابات التى يقترحها، والتى ماتزال بحاجة الى المزيد من الدراسات التى يغنى بها هذا الباحث المجتهد مكتبتنا العربية، ولعل حواره هذا أن يحرك الحياة الفكرية الراكدة، ويحث العلماء والمفكرين على الدخول فى حوار حقيقى يسهم فى تقدم المعرفة الموضوعية بتراثنا كله، فكل تقدم جديد صوب هذا النوع من المعرفة هو توجه صوب الحرية، وارتياد آفاقها المفتوحة على اللانهائى. وحين يتملك الانسان حريته الحقة، متخلصا من الأوهام والمعوقات، يصبح سيد العالم بلا منازع، لأن الوعى الانسانى* ليس مجرد انعكاس سلبى للعالم الواقعى وانما هو أيضا طاقة تسهم فى تحول هذا العالم، وفى دفع

الواقع الى الأمام. إن السقوط العلمى لفكرة التفوق اليهودى وشعب الله المختار لابد أن يكون رصيدا لكفاح الشعوب العربية فى معركتها الضارية ضد الصهيونية، شرط ألا يكون هذا السقوط بناء لفكرة تفوق آخر لشعب آخر يستمد من تاريخ قديم مشروعية لوضع ممتاز جديد. أى لأسطورة بديلة.

إن المشروع القومى العربى للتحرر لابد أن يكون أمميا أو لن يكون. وإن العمق الحضارى التراثى المصرى القديم لابد أن يصب بعناصره الايجابية فى رسم ملامح هذا المشروع وتطويره بكل روافده القديمة والجديدة: فرعونية، بابلية، وأشورية، كردية وبربرية، يهودية، اسلامية، مسيحية. وغنى عن البيان أن تطوير مثل هذا المشروع واعداده للانتصار لن يقوم الا على أكتاف شعوب تحررت من قبضة الاستغلال الذى تتولد عنه كل الحزازات القومية والعرقية والطائفية...

إنه مشروع كفاح ينتظم كافة الميادين فى الفكر والسياسة، فى الاقتصاد والعسكرية.. فى نمط الحياة وبناء المثل العليا. وهو مشروع تحالف طبقى جديد يناضل من أجل ولادة التشكيلة الاجتماعية الاقتصادية الجديدة، الاشتراكية الطابع فى خاتمة المطاف.

وهو أيضا مشروع عربى لايستطيع الا أن يكون عربيا فى زمن التكتلات الكبيرة. وانها لم تكن مجرد مصادفة سعيدة أن يقدم لنا «رفيق جبور» برهانا عمليا على ازدهار الحس العروبى المبكر فى المنطقة فى بداية القرن، وكان هو نفسه بسيرة حياته العطرة نموذجا عمليا باهرا حين جاء من لبنان ليناضل فى القاهرة ويموت فى فلسطين.

سؤال طليعى آخر عن رواية الثمانينات يقدمه عددنا هذا فى ملف صغير عن رواية «أحمد زغلول الشيطى» «ورود سامة لصقر» التى نشرتها المجلة قبل بضعة أعداد لندشن ميلاد روائى كبير فى عمله الأول. وكنا قد احتفلنا فى عدد الشعر «بأحمد أبو زيد» شاعرا ينشر أعماله لأول مرة، وكان لنا شرف تقديمه واكتشافه، مبتهجين بأن سعينا فى اتجاه الأصوات الأصيلة الجديدة المليئة بالوعود لايخيب، وكان أملنا ومايزال أن نفتح لهؤلاء المبدعين أبوابا واسعة على جمهور عريض متعطش. وهاهى أصداء ندائنا الحار لاتذوب فى الفراغ بل تأتينا الاستجابات الواعدة من أرجاء الوطن العربى الكبير اسهامات نقدية فى رسالة من سوريا للناقد «خليل الخليل» الذى يقدم رؤية شاملة لرواية الشيطى، وكلمات مفعمه بالأمل من مدن المغرب وسجونه، وامتنان من البحرين لأننا أسهمنا بفعالية فى الحملة الدولية من أجل أطلاق سراح الموسيقارمجيد مرهون.

ونحن على ثقة أننا بذلك نتشكل ونكبر كجزء أصيل من ذلك المشروع القومى العربى التحررى. الجنين الذى يتكون فى رحم الليل الطويل. وإن صعوباتنا هى صعوبات التغير، صعوبات الولادة المتعسرة فى زمن إنكسار، ولكن هذا الليل الطويل سوف يعقبه نهار. انه قانون الطبيعة شرط أن تعرف الطليعة طريقها- رغم وعورته- الى قلب الجماهير..

فيادامى العينين والكفين
إن الليل زائل

ولعلنا سوف نتساءل مع الدكتور «صبرى حافظ»: هل أنغلقت الدائرة حقا بموت «صقر» فى رواية «الشيطى» البديعة؟ واذا كان حافظ يرى أن البناء الدائرى للرواية يجعل من الموت خاتمة، ومن إحباط المناضل من أجل التغيير وهجرته الى بلاد النفط حالة عامة... فاننا لا نستطيع الا أن نتطلع الى بقاء «تحية» الاخت والحبيبة الرقيقة كنسمة فى نهار قائظ لينفتح النص بتطلعنا هذا على أفق جديد.صحيح إنه الأفق المفعم بالألم والاخفاقات، لأن الثورة المضادة ماتزال تجثم على صدورنا، ولأن باب النفط لمايزل يقدم إمكانية للحل الفردى، فان «تحية» تبقى فى المدينة البائسة حية بحياتها حاملة وعودها المخبوءة الكامنة، تلك التى أفصحت عن وجه من وجوهها لدى هبة يناير الشعبية التي سجل المؤلف بانفجارها أحد تواريخه.

إننا بصدد نص طليعى يفتح الباب على مصراعيه أمام رواية الثمانينات لكى تصل الى أوسع جمهور. فلم تعد الطليعية حكرا على حلقات ضيقة. لقد إتسعت القاعدة، وتعلمت الأجيال الجديدة كيف تنسج البساطة عمقا وكثافة، وتكون مفهومة جذابة ومشوقة وهى تحمل رسالتها الجديدة فى آن واحد.

ومرة أخرى، أن صعوبات الطليعة موضوعية، فلسنا وحدنا فى الساحة. بل هناك الموجه الكاسحة للثقافة الاستهلاكية والاعلامية التى دفعت بالشعر الى المنافسة مع الأغنية الخفيفة، وبالرواية الى المنافسة مع مسلسلات التليفزيون التى تروضها الرقابة، وقد حجبت هذه الرقابة فرصة تحول الروايات الجادة الناقدة الى أعمال تليفزيون شعبية.

رفيق جبور: القنصل الشيوعى:

لا أمتلك سوى قلمى، فهل تضبطونه؟

د. رفعت السعيد

الاسم: رفيق حبيب جبور
تاريخ الميلاد: ١٨٩٢
محل الميلاد: زحلة- لبنان
المهنة: صحفى
الانتماء السياسى: الحزب الشيوعى المصرى- عضو اللجنة المركزية.
الاسم الحركى (السرى): محمد صديق عنتر..

***البداية:**

وليست ككل البدايات، فنحن أمام فتى يقترب من الارستقراطية، أبوه حبيب جبور طبيب مشهور، والفتى يكمل دروسه فى المدرسة الشرقية فى زحلة لينال منصبا رفيعا بل وغير متوقع، فقد عينته الحكومة الايرانية قنصلا لها فى استنبول، وهو أمر كان مألوفا لدى الحكومات التى تفتقر الى عدد كاف من المثقفين الذين يتقنون اللغات الأجنبية. وكان عمر الفتى عشرين عاما... لا أكثر.

وفى ذلك الحين والحرب العالمية الأولى فى بدايتها كان الشريف حسين أمير الحجاز يعد العدة لاعلان الثورة العربية ضد الخلافة العثمانية، لكن نقطة الضعف فى خطة الشريف حسين كانت أن ابنه الأمير فيصل مقيم- بشكل اجبارى- فى استنبول، حيث دأبت الخلافة العثمانية على اجبار الحكام العرب على ارسال أبنائهم الى عاصمة الخلافة لتحتفظ بهم كرهائن ضمانا لولاء الآباء.

واحتاج الأمر الى شخص يتمتع بحصانة دبلوماسية، ويستخدم هذه الحصانة فى خدمة مشروع الثورة العربية.. وقام قنصل ايران «رفيق جبور» بهذه المهمة. مهمة تهريب الأمير فيصل من استنبول الى الحجاز وبذلك أطلق يد الشريف حسين فى بدء تحركة ضد العثمانيين..

وكشف دور رفيق جبور فى هذه المهمة.. ونال رسالة شكر حميمة من الشريف حسين (لازالت أسرته تحتفظ بها حتى الآن).. ونال تأنيبا شديدا من الحكومة الايرانية التى استجابت الى طلب حكومة تركيا بابعاده باعتباره شخصا غير مرغوب فيه.. ونقل رفيق قنصلا لايران بالاسكندرية.

ومع نهاية الحرب الأولى كانت مصر تلتهب بالثورة.. ومعها كان القنصل الثائر بكل وجدانه، وحتى الترقية التى نالها اذ عين قنصلا عاما لحكومة ايران بالقاهرة لم تدفعه الى الالتفات لوضعه الدبلوماسى وانغمس بحماس فى نشاط ثورى واضح دفع سلطات الاحتلال البريطانى الى تقديم الاحتجاج تلو الاحتجاج الى حكومة ايران التى رضخت فى نهاية الأمر وقررت نقل قنصلها الثورى الى بلد اخر.. لكن الرجل كان قد اختار طريق الثورة وقرر أن يمضى فيه حتى النهاية.. فخلع ثياب الدبلوماسية وألقى باستقالته فى وجه الحكومتين معا.. الحكومة الايرانية وسلطات الاحتلال بمصر..

ترك الدبلوماسية.. وعمل كصحفى (١)

وبدأ عمله الصحفى فى جريدة «المحروسة» التى كان يصدرها الياس (والد مى زياده) لكنه لم يبق فيها طويلا وانتقل ليعمل فى جريدة أكثر ثورية وحماسا ضد الاحتلال هى جريدة «النظام».

ولكن لماذا جريدة «النظام» بالذات؟ لنعد قليلا الى الوراء..

الى عام ١٩٠٩ لنجد أن صاحب جريدة النظام السيد أفندى على كان صاحب أول محاولة جدية لتأسيس حزب عمالى وكان «مديرا» لهذا الحزب.

ونطالع فى «الأهرام» بيانا بتوقيعه يقول «كلنا يعلم مركز العمال فى أوربا، فالعامل هناك لافرق بينه وبين القاضى والمحامى، ولما كان الانسان من فطرته الطبيعية ميالا الى الارتقاء، قام جماعة من خيار العمال المصريين الذين يقدرون الأشياء وأسسوا حزبا باسمهم ليربط كلمتهم» ويمضى البيان قائلا «أن الجلسة الأولى للحزب قد انعقدت وحضرها جمع غفير من العمال والوجهاء وانتخب الحزب السيد أفندى على مديرا له» (٢)

.. ومادمنا قد قررنا الرجوع قليلا الى الوراء.. فسوف نكتشف أن جماعة من الثوريين والتقدميين اللبنانيين المقيمين بمصر منهم أنطون مارون- فؤاد الشمالى- شفيق باسيور- أديب قشعمى- رفيق جبور قد أسسوا جماعة أسموها «جماعة لبنان الفتى» ويبدو أن رفيق قد انضم الى هذه الجماعة وهو لم يزل دبلوماسيا الأمر الذى أثار ثائرة سلطات الاحتلال.

وكانت «جماعة لبنان الفتى» جماعة ثورية واشتراكية أيضا فما أن أعلن تأسيس الحزب الاشتراكى المصرى ١٩٢١ (أسمى نفسه عام ١٩٢٣ الحزب الشيوعى المصرى) حتى انضم اليه أغلب أعضاء هذه الجماعة ولعبوا دورا قياديا ولعل أبرزهم كان أنطون مارون (استشهد فى السجن مضربا عن الطعام) وفؤاد الشمالى وقشعمى..



وجبور الذى مالبث أن أصبح عضوا فى اللجنة المركزية للحزب.

وجريدة النظام جريدة وفدية.

لكن محررها شيوعى.. وهنا نصل الى مفارقة هامة وضعت كلا من رفيق جبور وحزبه فى مآزق عديدة.. لكن محررها استطاع بحسمه الثورى المرهف أن يجد مخرجا منها.

وقصة جبور مع النظام «الوفدية» مليئة بأحداث مثيرة للاهتمام، ولعلها تستحق دراسة منفصلة لكننا سنحاول أن نتلمس مانعتقد أنه الأكثر أهمية..

ففيما كانت ثورة ١٩١٩ مشتعلة اشتعالا أخاف الانجليز وقادة الثورة معا. الأمر الذى دفع قادة الوفد الى توجيه رسالة الى السلطان فؤاد يتنصلون فيها من العنف الثورى قائلين «أن أعضاء الوفد لم يتعدوا حدود القانون، ولم يهيجوا فى البلد مظاهرة ولم يحركوا ساكنا» (٣) والذى دفع زعيم الثورة سعد زغلول الى أن يكتب من منفاه الى عبد الرحمن فهمى قائلا «ولايحسن التداخل فى مسائل الاعتصابات ولاغيرها من الأمور التى حرمتها السلطة العسكرية بل يجب تجنبها حتى لايكون للخصوم حجة علينا فى أى شىء كان» (٤)

.. فى هذه الأثناء قررت بريطانيا أن ترسل الى مصر بعثة تقصى حقائق اشتهرت فى التاريخ باسم «لجنة ملنر» وأعلنت اللجنة أن مهمتها هى الاستماع الى آراء ومطالب المصريين.

وأسقط فى يد قيادة الثورة، من سيقابل اللجنة، وماعلاقة ذلك بزعماء الوفد المنفيين، وماذا لو قابلت اللجنة أكثر من جهة واستمعت الى أكثر من رأى.. وانحازت الى رأى دون رأى؟

لكن الرفيق جبور اكتشف الخدعة الانجليزية.. هم يريدون تفكيك وحدة الثورة.. ويريدون إثبات أن الزعماء المنفيين ليسوا وحدهم ممثلى الأمة. وهم يطمحون الى اكتشاف شخصيات «يمكن التعامل معها» بدلا من هذا الزعيم المتشدد سعد زغلول..

ومن ثم رفع على صفحات جريدة النظام شعارا سرعان ما أصبح شعار مصر كلها «مقاطعة لجنة ملنر» وتوحدت مصر خلف هذا الشعار، وامتنع على كل مصرى أن يخاطب «ملنر» أو لجنته. وتشكلت لجان من الشباب لمراقبة الفندق الذى تقيم فيه اللجنة ومراقبة تحركاتها كى تمنع أى اتصال بها..

مصر كلها قاطعت اللجنة ولم يصدق ملنر أن شعارا مايمكنه أن يصبح عقيدة أمة، وأن شعبا مايمكنه أن يتوحد بحيث لايمكن اختراقه..

لم يصدق ملنر وأمر ركبه أن يتحرك وفى أحد الحقول على أطراف القاهرة توقف، ونزل تحيط به أبهة المحتلين وسطوته واختار فلاحا وحاول أن يتحدث معه عن طريق مترجم..

ودار الحوار التالى.. الذى أثبته ملنر فى مذكراته:

س: اسمك؟

ج: صمت

س: هل أنت متزوج؟

ج- صمت.

س-: هل لك أولاد؟

ج: اسأل سعد باشا

س: الساعة كم الآن؟

ج: اسأل سعد باشا (٥)

وأيقن ملنر أن مصر قد توحدت.. وأنه لايمكن اختراقها.

وتبقى أسطورة مقاطعة لجنة ملنر واحدة من أهم دروس ثورة ١٩١٩ وأهم معالمها لكن الكثيرين ينسون أن صاحب الشعار والداعى له هو: رفيق جبور..

ولم ينس الانجليز لرفيق جبور ولا لجريدة النظام هذا الموقف.

فما لبثوا أن قبضوا على جبور فى قضية مقتل السردار وحاولوا طاقتهم الصاق تهمة الارهاب المسلح ضده، محاولين أن يضربوا خصمين لدودين بحجر واحد: حزب الوفد والحزب الشيوعى.. وأن يضربوا العلاقة بينهما فينشر الأهرام نقلا عن «المورننج بوست» البريطانية أن ثمة أدلة على «علاقة الوفد بدسائس البلاشفة» وتحدثت الجريدة عن «الوسائل التى يستخدمها الوفد بلا ضمير للحصول على المساعدة الأجنبية لتأييد دسائسه ضد الانجليز»

وتمضى الجريدة على لسان مراسلها بالقاهرة قائلة «والظاهر أنه توجدروابط بين مساعى البلاشفة وحملة القتل الموجهة ضد البريطانيين وبين المقبوض عليهم اثنان من محررى الصحف الوفدية» (٦)

وتكتب الديلى تلجراف «وأعظم مايلفت الأنظار فيما اكتشفه البوليس هو مايدل على العلاقة الوثيقة بين دسائس البلاشفة وحملة القتل، وعلاقتهم أيضا بالوفد لأنه يوجد بين المقبوض عليهم طاهر أفندى العربى المحرر بكوكب الشرق احدى الصحف الوفدية الكبرى ورفيق جبور المحرر بجريدة النظام وهى من الصحف الوفدية أيضا» (٧)

الأمر الذى دفع سعد زغلول الى محاولة التنصل من ذلك كله مذكرا الجميع بأنه هو الذى أصدر قرار حل الحزب الشيوعى المصرى ومصادرة ممتلكاته والقاء القبض على قادته وتقديمهم للمحاكمة وأكد «أن وزارة الشعب كانت عنيفة على الشيوعيين وانها أرسلت الكثيرين منهم الى القضاء» (٨) لكننا بذلك نسبق الزمن.. بل نسابقه..

فلنعد أدراجنا مرة أخرى..

ففى أعقاب موجة من النشاط العارم الذى قام به الحزب الشيوعى المصرى، ومع تصاعد معارك عمالية واسعة شملت معظم مصانع الاسكندرية، حيث اعتصم العمال بالمصانع، ورفعوا عليها رايات

حمراء.. وخاضوا معاركهم تحت القيادة المباشرة للحزب الأمر الذى دفع أحد كبار رجال البوليس «انجرام بك» الى التأكيد فى شهادته أمام محكمة الجنايات التى حاكمت قادة الحزب الشيوعى على «أن العمال كانوا يعملون بنصائح الأستاذ أنطون مارون (عضو اللجنة المركزية للحزب) ورفاقه، وأنه لم يكن سهلا على البوليس اخراج العمال من المصانع ولكن اخراجهم كان من أيسر الأمور على الأستاذ مارون، كما أن كلمة واحدة منه كانت تكفى لانهاء احتلال العمال للمصنع» (٩)

وترسل انجلترا قطعتين بحريتين الى الاسكندرية..

ويوجه سعد زغلول رئيس الوزراء رسالة غاضبة الى العمال المضربين قائلا «إنكم ان احترمتم ملكية الغير وخرجتم من مكان الشركة طوعا فانكم تعاملون معاملة المخلصين للقانون. وأن أبيتم الا احتلال ملك الغير اغتصابا فانكم تعاملون معاملة الغاصبين الخارجين على القانون» (١٠)

وبدأت جريدة الأهرام- كعادتها- الحملة على الحزب الشيوعى فكتبت تقول: «انفجرت الحركة الاشتراكية الملقحة بالشيوعية فى هذين اليومين فى الاسكندرية انفجارا قويا حمل الحكومة على المبادرة الى معالجتها والاستعداد لقمعها بالقوة المسلحة اذا اقتضى الحال» وتمضى الأهرام محرضة لسعد زغلول قائلة: «إننا نرجو أن تتخذ وزارة الشعب التدابير اللازمة لمنع تكرار ذلك، وأن تقضى على المذهب الشيوعى قبل استفحاله، ان للعمال حقوقا يجب أن تصان ولكن لهذه الحقوق حدودا يجب ألا تتجاوزها، واذا كانت الصحافة قد عطفت عليهم فانه لايسعها اليوم الا أن تحذرهم من عواقب الميل الى الشيوعية والتشبع بالمبادىء المتطرفة» (١١)

ثم من التلميح الى التحريض الصريح والمباشر تمضى جريدة الأهرام معبرة عن اراء الاحتلال والرجعية المصرية وتقول: «تنسب الحكومة حركة العمال القائمة فى الاسكندرية الآن، والتى بدأت فى ٢٣ فبراير الماضى، إلى تحريض الحزب الشيوعي المصرى ودعاته فى الاسكندرية، وقد قررت بمناسبة ذلك أن تجتث هذه الحركة من أصولها للمحافظة على النظم الاجتماعية المحلية» (١٢)

.. وهكذا تهيأ المسرح وصدر قرار بحل الحزب الشيوعى المصرى..

وفى ٣ مارس ١٩٢٤ اعتقل عشرات من قادة الحزب وكوادره، وأغلقت دور الحزب وصودرت ممتلكاته وأمواله وبدأت حملة هستيرية لعلها أشد حملات العداء للشيوعية ضراوة ووحشية.. (١٣) وبعد أن قام سعد زغلول بالمهمة القذرة، كان حادث السير لى ستاك، وقدمت بريطانيا مطالبها المتشددة. وقدم سعد استقالته أو بالدقة أجبر على تقديمها وتولى رئاسة الوزارة زيور باشا الذى ضرب به المثل فى الرجعية وفى اتخاذ أكثر القرارات تحدياً للعقل والمنطق..

وأصدر زيور باشا سلسلة من القرارات الغريبة فمنع دخول الكتب والصحف والمجلات الاشتراكية الى مصر بل ومنع سفن الاتحاد السوفيتى من الرسو فى الموانى للمصرية..

.. وفى ٦ أكتوبر ١٩٢٤ أصدرت محكمة الجنايات أحكاما قاسية بالسجن ضد قادة الحزب.. وفى ذات اليوم تشكلت لجنة مركزية جديدة.. كان رفيق جبور واحدا من أعضائها..

* محمد عنتر المصرى

وفى مواجهة الحملات الاعلامية الشرسة ضد الشيوعيين وضد الحزب الشيوعى كان لابد من حملة مضادة، وتكفل رفيق جبور بالقيام بهذه المهمة هو ومجموعة من الكوادر الحزبية..

واختار رفيق جبور اسما سريا ليكتب به وليتحرك تحت مظلته اعلاميا، وفى الأغلب اضطر رفيق الى ذلك تلافيا للحرج الذى نشأ من كونه المحرر الأول لجريدة النظام الوفدية..

على أية حال.. نحن الآن مع محمد صديق عنتر المصرى الذى يبدأ نشاطه الاعلامى كالإعصار مدافعا عن الاشتراكية والاشتراكيين داعيا جماهير العمال والفلاحين الى التحرك النضالى..

وقد أبدع محمد صديق عنتر حصيلة فكرية راقية ومقتدرة توحى بوعى راقٍ وفهم متألق للاشتراكية المرتبطة بالواقع المصرى ارتباطا خلاقا وواعيا.

ولعله من الضرورى أن نحاول القاء نظرة عاجلة على بعض الأفكار والمواقف التى دعا اليها..

ولنبدأ بترجمته لكتاب «خلاصة المبادىء الاشتراكية» لكارلوس رابو بورت.

وبالاضافة الى الاختيار الذكى، وشجاعة التصدى، ودقة الترجمة يضيف محمد صديق عنتر الى الكتاب مقدمة وخاتمة.. وفى المقدمة يحذر القارئ:

«ليس هذا الكتاب رواية فتطالعه على عجل ولاصحيفة اخبارية فتلقى عليه نظرة سطحية ثم تلقيه من يدك فى زوايا النسيان. ان هو الا مبادىء قد سادت بلادا كثيرة شاسعة الأطراف ويجب أن تسود العالم يوما، فاقرأه وهذه الفكرة أمام عينيك، ثم ارجع اليه كلما قرأت فى الصحف نبأ من أنباء انتصار هذه المبادىء فى العالم وهى أنباء ستتوالى بكثرة كما سيريك المستقبل»

ثم يوجه حديثه.. «الى العمال: لقد كنت مثلكم حائرا فى معرفة نهاية الطريق الذى تدفعنا اليها الهيئة الاجتماعية الحاضرة، وقد عرفت هذه النهاية الآن، وهى أننا واصلون يوما لامحالة الى سيادة المبادىء التى عرضتها عليكم فى كتابى هذا، فترتاح الانسانية من تنازع الطبقات، وظلم الانسان لأخيه الانسان، فاقرأوا هذه المبادىء وادرسوها، واحفظوها فهى التى ستسود بلا ريب» (١٤)

أما الخاتمة فتقول: «هذه أيها القارىء المبادىء التى أردت عرضها عليك، قدمتها فى كتابى الصغير هذا..

واذا ظننت- كما كنت أظن أنا نفسى فى زمن مضى- أن هذه المبادىء ليست سوى مجرد نظريات خيالية قد لايمكن تحقيقها فأرجوك أن تعيد قراءتها، وتأخذ كل فكرة منها على حدة، وتقابل بين حالة الهيئة الاجتماعية فى الماضى وبين حالتها اليوم، فترى بوضوح وجلاء كيف تسير الانسانية بخطوات نحو تحقيق هذه الافكار والمبادىء، وكيف أن ماكان يدعى فى الماضى مستحيلا قد تحقق فيما بعد مع توالى الأيام»

ويمضى الرجل ليحاول أن يرتبط بالقارىء بشكل مستمر فيعلن «وسأتبع كتابى هذا بكتب أخرى فكلما رأيت اسم رفيقك «محمد صديق» ، على كتاب فاعرف أنه تقدمة منى اليك، وقد سميت نفسى «برفيقك» وأنا متأكد أنك حالما تقتنع بهذه المبادىء سنصبح رفاقا وان كنا لم نتعارف بعد..»

وتمضى الخاتمة «أما أنت أيها العامل المصرى المظلوم، فلأجلك خصيصا قد ترجمت هذا الكتاب ومن أجلك سأنشر عدة كتب أخرى فى هذا الموضوع.. فاسع الى نشرها بين زملائك وأولادك وذوى قرباك، وجاهد فى سبيل سيادتها. وكلما ساور اليأس نفسك من ظلم أخيك الانسان لك، فاذكر مبادئى هذه، وتذكر أن لاخلاص لك الا بنشرها، وجدد همتك ونشاطك فى سبيل رواجها ليقترب يوم الخلاص..

ان كاتب هذه الاسطر رفيق من رفاقك.. وها هو يبذل جهوده فى سبيل سعادة الطبقة العاملة فى المستقبل فهلا شاركته فى هذا العمل» (١٥)

* مجلة الحساب..

لكن اصدار الكتب وحده لايكفى، فلابد من جريدة علنية.

وتقدم رفيق جبور الى وزارة الداخلية طالبا ترخيصا لاصدار جريدة، وقبل منه التأمين ثم عادت وزارة الداخلية فرفضت منحه الترخيص (١٦)

ولم يكن ثمة مجال الا استئجار رخصة لجريدة..

واستأجر جريدة الحساب وبدأ فى اصدارها فى ٦ مارس ١٩٢٥.. فصدرت- فى واقع الامر- كلسان حال للحزب الشيوعى المصرى، وأعلنت فى صدر صفحتها الأولى انها تصدر للدفاع عن حقوق العمال والفلاحين..

وتحدث مفارقة جديدة فجبور يتقدم للداخلية بطلب الاذن له بتولى رئاسة تحرير جريدة الحساب فترفض الوزارة وهنا يضطر الى أن يبقى صاحب الترخيص وهو شخص عادى اسمه «ابراهيم الصيحى» كرئيس للتحرير ويتولى رفيق جبور رئاسة التحرير الفعلية فبينما يبقى اسم ابراهيم الصيحى كرئيس للتحرير فى صدر الصفحة الأولى فان المجلة تعلن التنبيه التالى فى الصفحة الثانية «من الادارة الى القراء: ترجو ادارة جريدة الحساب حضرات القراء والمكاتبين وكل من له علاقة معها مخاطبة رفيق جبور ادارة جريدة الحساب بشارع الدواوين رقم ٤٤ وذلك فى كل شأن من شئون الجريدة وجميع المراسلات يجب أن تكون باسمه لا باسم أخر» (١٧)

والحقيقة أن الحساب لم تكن مجرد جريدة عادية، ولا كانت مجرد منبر علنى لحزب سرى يحاول خصومه مطاردته مطاردة شرسة وعنيفة، بل كانت فى واقع الأمر أداة لاعادة تنظيم الحزب وربط خطوطه التى حاول البوليس تمزيقها، ومحاولة لبث الشجاعة فى نفوس الأعضاء والكوادر وتحقيق المزيد من جماهيرية الحزب وترابطه..

فالشيخ شاكر عبد الحليم وهو طالب أزهرى وكادر حزبى نشيط كان مسئولا عن نشاط الحزب فى الوجه البحرى وكذلك كان أحمد حشمت حماد أحد كوادر الحزب بالاسكندرية... ونقرأ على صفحات الحساب الاعلان التالى:

«من ادارة الجريدة: انتدبت جريدة الحساب حضرة الأستاذ الشيخ شاكر عبد الحليم وكيلا متجولا فى الوجه البحرى وهى ترجو العمال والنقابات وكل من له صلة بها اعتماده فى كل الشئون الخاصة بها-

الادارة»

وفى نفس العدد اعلان آخر «وكيلنا فى الاسكندرية: تعلن ادارة جريدة الحساب أن وكيلها العام فى الاسكندرية هو حضرة الأديب أحمد أفندى حشمت حماد وهى ترجو العمال والنقابات وكل من له علاقة معها فى الاسكندرية باعتماد حضرته فى كل أعمال الجريدة»

ولعل الأمر واضح..

ولن نطيل كثيرا فى ملحمة اصدار جريدة الحساب.. والدور الذى لعبته فقط سنحاول أن نلقى نظره على الاسهام الفكرى الخلاق لرفيق جبور..

ولنبدأ بأول كلمات العدد الأول من بالحساب».. افتتاحية العدد الأول.

«.. لأجل الطبقة العاملة من فلاحين وعمال انشأنا هذه الصحيفة. لأجل اسماع السلطات الحاكمة وباقى الطبقات فى مصر صوت هذه ولعل الأمر واضح.

ولن يظل كثيرا فى ملحمة إصدار جريدة «الحساب»، والدور الذى لعتبه، فقط سنحاول أن نلقى نظرة على الاسهام الفكرى الخلاق لرفيق جبور.

ولنبدأ بأول كلمات العدد الأول من «الحساب» افتتاحية العدد الأول:

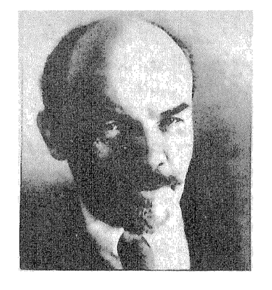
«.. لأجل الطبقة العاملة من فلاحين وعمال أشأنا هذه الصحيفة لأجل إسماع السلطات الحاكمة وباقى الطبقات فى مصر صوت هذه الطبقة البائسة المظلومة اقدمنا على هذا العمل الشاق الذى طالما عجلت النفس الى خوض أمواجه المتلاطمه فصدتها العقبات والموانع، فأقدمت تارة بضع خطوات الى الأمام، وتراجعت طورا الى الوراء بضع خطوات.. إن الطبقة العاملة فى مصر هى أكثر الطبقات عددا وأكثرها بؤسا وشقاء وأقلها نصيبا من اعتناء الحكومة والعمل على رفع مستواها وازالة المظالم عنها»

ثم تمضى الافتتاحية لتدين الأغنياء «الذين لو أن الواحد منهم طحن الذهب وعجنه بدل الدقيق، وأكله خبزا ابريزا لما تمكن أن يأكل هو وآله وأقاربه وخدمه وحشمه ورفيقاته وسراريه عشر دخله اليومى»

ولاتخفى الجريدة وجهها بل هى تعلن ومن اللحظة الأولى انها امتداد للنضال الحزبى الذى تحاول الحكومة منع مسيرته فتقول «كنا ممن اندمج فى حركة العمال منذ تجدد نهضتهم الى الآن، وجاهدنا معهم وتمشينا وإياهم درجة درجة فاختبرناهم «واختبرونا» وتقول «سنخصص جريدتنا هذه لمجرد خدمة العمال لتكون صوت العمال فلا يسمع من على صفحاتها صوت آخر. ولاتخدم هيئة غير هيئاتهم، ولاشخصا غير أشخاصهم وأشخاص الذين يعطفون عليهم ويسعون فى منفعتهم وفى سبيل الوصول الى حقوقهم» (١٨)

.. وكان زيور باشا قد حل البرلمان ويستعد لاجراء انتخابات جديدة، وبدأ الحزب الشيوعى فى الاستعداد للمشاركة فى هذه المعركة، وأعلن الحزب تشكيل لجنة اسماها «لجنة الدفاع عن حقوق العمال والفلاحين» وقد تشكلت هذه اللجنة من عناصر حزبية وأخرى نقابية وتقدمية وأعدت برنامجا انتخابيا ليتقدم مرشحوها على اساسه فى الانتخابات ودعت الناخبين «لاتعطوا أصواتكم لأى شخص لايقبل البرنامج ويعد بتنفيذه»

لكن البوليس يهاجم المطبعة التى طبعت البرنامج ويصادر جميع نسخه، وتسرع «الحساب» لتنشر نصه الكامل.. ونقرأ فقرات من البرنامج:



- الاستقلال التام لمصر والسودان بلا قيد ولاشرط.
- رفع الرقابة عن المالية المصرية.
- اعادة العلاقات السياسية والتجارية بين مصر باعتبار أنها دولة مستقلة وبين جميع الدول على الاطلاق ومنها تركيا وروسيا وبلغاريا.. كما كانت الحالة قبل الحرب.
- اجبار الحكومة والمجالس البلدية على مشترى جميع الشركات التى تقوم بأعمال ذات منفعة عامة مثل السكة الحديدية والماء والغاز والترام والكهرباء..
- احترام كافة الحريات التى نص عليها الدستور وتنفيذ نصوصه مثل حرية الصحافة- حرية الأفكار- حرية الاجتماعات- حرية الأحزاب.
- تنفيذ نصوص الدستور بشأن التعليم الأولى الاجبارى المجانى وتوسيع نطاق المشاريع الصحية وتعميم المستشفيات فى أحياء الفقراء والفلاحين.
- الغاء الضرائب غير المباشرة على المواد الأولية الضرورية للمعيشة مثل الخبز والخضار واللحم والماء.. الخ.
- مكافحة أزمة غلاء المعيشة والسكن.
- سن تشريع خاص للعمل.
- جعل يوم العمل ثمانى ساعات تبتدىء وتنتهى فى آن واحد.
- التأمين على حياة العامل ومستقبله بواسطة المصلحة التى يشتغل فيها سواء كانت حكومية أو أهلية.
- الغاء قانون منع الاضراب والاعتصام.
- حماية النساء والأولاد ومنع تشغيلهم ليلا فى أى عمل كان من الأعمال.
- توزيع أراضى الحكومة على صغار الفلاحين بعد توصيل المياه اللازمة اليها..
- تسليف الحكومة صغار الفلاحين مايحتاجون اليه من الأموال بفوائد قليلة جدا وانشاء مصرف زراعى لهذا الغرض
- تعديل الضرائب على الأطيان بقصد تخفيضها على صغار المالكين وزيادتها

على كبارهم.

- تسهيل رى الأطيان على الفلاحين الصغار الذين يملكون خمسة أفدنة أو أقل مع اعطائهم كفايتهم من الماء» (١٩)

.. ونتوقف لنلاحظ بساطة البرنامج والتزامه بنقاط واضحة ومباشرة تمس مصالح العمال والفلاحين والوطن، وانه برنامج واسع يمكن فعلا عناصر أوسع من الحزب من الالتفاف حوله..

وقد أدرك رفيق جبور طبيعة القوى التى يتوجه اليها وتعمد التبسيط الشديد فى خطابه السياسى معها ومن ثم خرجت جريدة «الحساب» بسيطة فى معالجتها حتى لأعقد القضايا، ولعل «محمد صديق عنتر المصرى» كان أول من استطاع تبسيط الخطاب السياسى للشيوعيين المصريين ومعالجة مختلف القضايا ببساطة وأسلوب يمكن أن يصل الى العمال والفلاحين وأن يتعامل معهم..

وقد استند رفيق جبور فى تحريره للجريدة الى رفيقه فى عضوية الحزب محمود رمزى نظيم وكان أشهر شعراء العامية المصرية فى العشرينات..

ولعل «الحساب» كانت أول جريدة شيوعية تلجأ الى الشعر العامى فى معركتها الطبقية وتتخذه أداة مثلى لتبسيط خطابها السياسى وجعلة قريبا من العمال والفلاحين..

وعلى صفحات «الحساب» ينشر محمود رمزى نظيم أشعارا بسيطة ورائعة وطبقية فى آن واحد فهو يدعو العمال والفلاحين الى أن «يلموا عزالهم «وأن يهاجروا من مصر.

«وسيبوا مصر للملاك تسكنها — يجندوا جيشها من خير شجعان
وسيبوا النيل للأسياد تحرسه — وقت العلو وقد أضحى كطوفان
ودوروا لنا على العمال اخوتنا — م اسكندرية لدمياط لأسوان
يسيبوا الشغل للملاك تعمله — فيصبحوا بين نجار وسنان
وساعدوهم على لم العزال ونا — سايق حميركم وحاطط ديلى فى سنانى

وكانت دعوات رجعية تتصاعد مطالبة بحرمان العمال والفلاحين والفقراء عموما من حق الانتخاب وقصره على من يسددون شريحة معينة من الضرائب والحاصلين على شهادات دراسية عالية.

ويمضى محمود رمزى نظيم منددا بهذا المنطق مؤكدا على حقوق العمال والفلاحين فى الانتخاب

يكفى بقى غلبنا، يكفى فضيحتنا — واللى جرى بنكتب فى كل جرنان
قال بتركونا وعن صحة سلامتنا — لايسألوا فى انتخاب جاى من تانى
والأغنيا بس مندوبين ينتخبوا — للبرلمان فهم أرباب سلطان
والحاملين شهادات مقلوظة — كالأغنياء فهم أصحاب عرفان
سبعة وتسعين فى المية مكممة — عن الكلام وان كانوا كسحان
أما الثلاثه فى المية فإنهموا — اهل الرياسه فى إنس وفى جان
فان بقولوا فمصر كلها نطقت — ومن بمصر سواهم غير جدعان.» (٢٠)

فينشر مقالا بعنوان «بلفور يزور ضحيته وفلسطين تقابلة بالاضراب العام» والمقال هجوم على الصهيونية وعلى محاولتها لاغتصاب الأرض الفلسطينية، ويصف جبور فى مقاله بفلور «بأنه صاحب التصريح المشهور الذى أصدره باسم الحكومة الانجليزية.. والذى بموجبه أعطت فلسطين لليهود والصهيونية رغم ارادة سكانها وضد كل شرع وعرف وقانون» وقال «وعندما زار بلفور فلسطين فى أول ابريل ١٩٢٥ بدعوة من الجامعة العبرية قابله السكان فى كل مكان حل فيه بجميع الوسائل التى تعبر عن سخطهم وغضبهم واشمئزازهم من زيارته التى تشبه زيارة القاتل لآل القتيل والمعتدى لضحيته»

ويختتم رفيق جبور مقاله قائلا «أننا نحيى هذه النهضة البديعة فى فلسطين ونأمل أن يواظب الفلسطينيون الكرام على أمجادهم وجهادهم في سبيل استقلال بلادهم، وهم كمظلومين مرهقين عليهم أن يضعوا أيديهم فى أيدى كل طبقة من طبقات العمال فى أى بلد من البلدان، فالطبقة العاملة مظلومة فى كل مكان، وكل مظلوم للمظلوم نسيب» (٢١)

ويبقى أن نقرر أن الرجعية المصرية كانت فى ذلك الحين تناصر الصهيونية وتتعامل معها، وأن أحمد لطفى السيد باشا سافر ليحضر احتفالات تأسيس الجامعة العبرية جنبا الى جنب مع اللورد بلفور.

لكننا نمضى سريعا عبر أعداد «الحساب» لنركز الضوء على مقالات أربع لعلها صالحة لأن تتخذ سبيلا للتعرف ليس فقط على فكر رفيق جبور وانما على فكر ومواقف الحزب الشيوعى المصرى فى تلك الفترة... ولعلها أيضا تقدم لنا نموذجا فى الخطاب السياسى الواضح والمباشر والسهل والذى استطاع رفيق جبور أن يبدعه وأن يخاطب به جماهير المصريين البسطاء فقد استطاع أن يعالج المسائل النظرية والفكرية والتنظيمية بأسلوب سهل وخال من التعقيد والغموض محققا بذلك قفزة هامة ضرورية فى أسلوب الخطاب الشيوعىَ المصرى.

والمقالات الأربعة أحداهم فى صورة رسالة موقعة باسم محمد صديق عنتر والثلاثة موقعة باسم رفيق جبور.. ولعلنا نعلم جيدا- الآن- أن محمد صديق عنتر هو الاسم السرى لرفيق جبور..

. والمقال الأول هو افتتاحية العدد الأول للحساب... ولقد أوردنا بضعة أسطر منه فيما سبق، لكننا نجد أنفسنا الآن مضطرين لمواصلة استعراض هذا الجهد الفكرى الهام..

فهل كان مصادفة أن يتخذ جبور عنوانا لافتتاحية العدد الأول للجريدة الشيوعية الأولى التى تصدر علنا فى مصر.. «عن الوضع الطبقى فى مصر»، وهل كان مصادفة أن تكون الكلمات الأولى فى الافتتاحية «لأجل الطبقة العاملة من فلاحين وعمال أنشأنا هذه الصحيفة»

وتمضى الافتتاحية لتحلل وباقتدار وبأسلوب واضح وخال من التعقيد.. الوضع الطبقى فى مَصر..

«إن سكان الأرياف كلهم فلاحون لايملك الواحد منهم أكثر من خمسة أفدنة وقد لايملك بعضهم جزءا من الفدان عدا أفراد قليلين يعدون على أصابع اليد الواحدة يملك كل منهم ألف فدان أو أكثر.

وكذلك الحال فى المدن اذ بينما نرى فردا واحدا يملك الدور والقصور نرى بجانبه ألوفا من العمال البائسين أو من العاطلين عن العمل يتسكع الواحد منهم فى الطرقات طول النهار يفتش عن عمل يقتات مع أهله بأجره الزهيد فلا يجد، حتى اذا غربت الشمس يأوى الى ركن من أركان الشارع أو عطفة من عطفات الأزقة ليرتمى بجسمه المنهوك على الرصيف فيحول رجال البوليس دون بغيته..

وهكذا نرى أن الفرق بين طبقات الشعب المصرى كبير جدا وظاهر واضح. فمن فلاح مسكين يملك من

الارض لاشيء ويعمل فى أرض سواه بمالا يسد له رمقا ولايقيه من جوع أو برد، الى مالك غنى يحوز ألف فدان أو أكثر.. من ابن فلاح يعمل طول يومه فى الحقل لقاء قرشين أو قرش ونصف.. الى موسر غنى يصرف بلا حساب ويرمى الجنيهات كيفما اتفق... ومن عامل اما يشتغل لحسابه فيعمل يوما ويعيش بلا عمل لعدة أيام.. أو يشتغل فى شركة من الشركات الأجنبية بريال كل يوم يخصم نصفه أو أكثر من نصفه ما بين جزاءات وغرامات وأجازات وغلطات حسابية وألف ضريبة أخرى الى صاحب عمل لو طحن الذهب وعجنه بدل الدقيق وأكله خبزا ابريزا لما تمكن أن يأكل هو وآله وأقاربه وخدمه وحشمه ورفيقاته وسراريه عشر دخله اليومى.

وبين هذه الطبقة وتلك، توجد طبقة أخرى قليلة العدد تنقسم الى قسمين: الموظفون وأصحاب المهن الحرة.. أما الموظفون فالكبير منهم هو من أبناء الفئة التى وصفناها والموظف الصغير اما ابن ثرى وسيصبح عما قريب موظفا كبيرا ينتقل الى هذه الطبقة، واما ابن رجل متوسط الحال كتب له الشقاء والمسكنة والبقاء فى الدرجات السفلى من درجات التوظف عدا نفرا قليلا جدا والشاذ لايعتد به، فهو والحالة هذه يكون فردا من أفراد الطبقة الوسطى، وهى الطبقة القليلة العدد على ماقلنا..

وأصحاب المهن الحرة على درجات.. فالمحامون والأطباء والمهندسون والصحفيون.. الخ كثير الدخل منهم حكمه حكم أخيه الموظف الكبير، وفقيرهم ينضم الى الطبقة الوسطى فلا يزيد من عددها القليل لقلة عدده، وهناك أرباب الصناعات الصغيرة وهؤلاء منهم الغنى والفقير أيضا فالغنى من طبقة الأغنياء والفقير من الطبقة الوسطى لأن غناه نسبى أيضا فلا هو بالعامل البائس ولابصاحب العمل ذو المال الوفير» (٢٢)

وبعد هذا التحليل الواعى البسيط فى آن واحد، والذى استقى رؤيته وخصائصه من الواقع المصرى وليس نقلا عن أى كتاب.. يؤكد رفيق جبور ولاء للطبقة العاملة «ستخصص جريدتنا هذه لمجرد خدمة العمال» ثم يقول «ولانكثر فى هذا الموقف الوعود والعهود شأن أبناء الطبقات الأخرى الذين يقولون كثيرا ويعملون قليلا أو لايعملون أبدا.. بل أننا نشرح خطة وبرنامج عملنا باختصار، وعلى طريقة العمال.. القول على قدر العمل، أو القول القليل مع العمل الكثير، وقد رأى من عرفونا فيما مضى من العمال وسيرى من لم يعرفونا بعد أننا من الذين يخلصون فى العمل ويفضلون أن تتكلم أعمالهم عنهم لا أن تتكلم عنهم أقلامهم وألسنتهم»

.. أما المقال الآخر فهو رسالة موقعة باسم محمد صديق عنتر وتقول «حضرة المحترم رئيس تحرير جريدة العمال والفلاحين الغراء.. كنت قد قرأت فى أيام الانتخابات.. أن البوليس ضبط منشورا انتخابيا كانت تطبعة «لجنة الدفاع عن حقوق العمال والفلاحين»... ثم لم نعد نسمع شيئا لاعن ذلك المنشور الذى يحتوى بلا شك على خلاصة مطالب الطبقة العاملة ولاعن تلك اللجنة التى أتذكر أن حضرة «رفيق جبور» المشرف على جريدة الحساب والمعروف بمدافعته عن الطبقة العاملة كان رئيسها أو سكرتيرها.. فهل ماتت هذه اللجنة قبل أن ترى النور..

وانى يحق لى أن أتساءل بحق باعتبار أنى رجل قد خصصت نفسى وحياتى للطبقة العاملة المظلومة. لماذا لاتبذلون جهودكم فى سبيل انشاء حزب للطبقة العاملة، مع أن جميع الوسائل متوفرة لديكم من



وجود جريدة تحت تصرفكم، وجموع كبيرة من العمال تثق بكم ثقة لاحد لها على ماأعلم. لم لاتدعون المفكرين من الطبقة العاملة الى انشاء حزب عمال يدافع عن حق الطبقة العاملة المهضوم ويجاهد فى سبيل تحسين حالتها.

انى أقدر الجهود التى تبذلها جريدة الحساب فى سبيل الطبقة العاملة، ولكن عملها سيبقى ناقصا وغير مثمر مادام لايوجد حزب عمال يتدرج ويقوم مع الزمن ويستلم بيديه الحديديتين حقوق ومطالب العمال.

فما قولكم دام فضلكم» (٢٣)

وهكذا تتضح الخطة.

فرفيق جبور يلجأ الى أسلوب معروف فى صحافة هذا العصر. وهو أن يصطنع رسالة ليمهد بها السبيل لمناقشة موضوع ما..

والحزب الشيوعى الذى تحوّل سريعا إلى السرية، يحاول أن يتخذ من جريدة الحساب سبيلا للدعوة لتأسيس حزب علنى جديد يكون اسمه «حزب العمال والفلاحين»..

.. وتعقيبا على الرسالة يكتب رفيق جبور تحت عنوان «تأسيس حزب للطبقة العاملة من عمال وفلاحين»

ونلاحظ هنا أن الحزب قد بدأ عام ١٩٢٤ فى إستخدام عبارة متكاملة هى «الطبقة العاملة من عمال وفلاحين» وذلك كى يوسع دائرة خطابه ليشمل أغلبية السكان ولايقصر تواجده فى صفوف الطبقة العاملة التى كانت محدودة العدد ولاشك أن هذا التعبير المبدع يمثل قدرة فائقة على التكيف مع الواقع وعلى تطويع الفكر ليتلاءم مع الواقع المصرى..

.. ويبدأ المقال ليتجه مباشرة- كعادة رفيق جبور- نحو لب الموضوع..

«أن أهم موضوع عالجناه حتى الآن وقد يكون أهم موضوع نعالجه فى المستقبل هم موضوع ذلك الاقتراح الذى أرسله الينا «محمد صديق عنتر» ونشرناه فى العدد السابق».

ثم يحدد المقال ثلاثة أسئلة مهمة يتعين الاجابة عليها بوضوح..

«هل الوقت مناسب الآن لتاسيس حزب للطبقة العاملة فى مصر؟

ثم ممن يجب أن يتألف هذا الحزب؟ وما هى مراميه وأغراضه ومبادئه وما يجب أن يكون عليه برنامجه؟ واجابة على السؤال الأول يقول رفيق جبور:

«لايخفى أن الاستعمار يقوى شيئا فشيئا الآن. لافى مصر بل فى جميع أنحاء العالم. وأقدام المستعمرين أكثر رسوخا فى مستعمراتهم اليوم مما كانت عليه بعد الحرب العظمى لأن الحرب التى نبهت الضمائر الى مطالب سياسية واجتماعية كانت الطبقة العاملة غافلة عنها فيما سبق، والتى أيقظت طبقة طال سباتها، قد انتجت عقب انتهائها حركة فكرية عظمى وسلسلة ثورات واضطرابات ومظاهرات واعتصابات لم ينس القارىء بعد أمرها وقد عمت تلك الحركة جيمع أفراد الطبقة العاملة فى كل البلدان..

فالاستعمار هوجم بعد الحرب من كل ناحية، وكان مهاجموه هم أبناء الطبقة العاملة فى البلدان الاستعمارية وأبناء المستعمرات، فاهتزت أركان الاستعمار وتزعزع بنيانه، الا أن هذه الحركة مالبثت أن همدت فى كل مكان وأخذ الاستعمار يسترجع قواه، ولما تقوى بدأ يهاجم هو نفسه مهاجميه بالأمس.

لكن الاستعمار الذى عاد الى النمو والنشاط لن يستمر متابعا نشاطه.. بسبب الخلافات العظيمة التى تقوم من آن الى آن بين الدول الاستعمارية نفسها من جهة، وجهاد الطبقة العاملة فى الدول الاستعمارية من جهة أخرى»

وبعد هذه المقدمة النظرية.. الواضحة والدقيقة والتى توحى بسعة اطلاع على النظرية الماركسية اللينينية يتحدث المقال عن مصر مؤكدا نهوض مصر مرة أخرى ضد الاستعمار.. ويقول:

«أن مصر تعانى شدة وطأة الاستعمار وترزح تحت نيره الثقيل لا لأن المستعمرين يضطهدونها ويستبدون فى تصريف شئونها فحسب، بل لأن زعماء الحركة الوطنية أنفسهم لم يحسنوا التصرف عندما هبت هذه الأمة النشيطة مطالبة بحقوقها مدافعة عن استقلالها وحريتها، فهم اغتنموا فرصة نهوضها ليضعوا أنفسهم فى مقدمة الصفوف وعلى رأس القيادة»

ثم يقول «أن الشعوب قد تنهض أحيانا للدفاع عن فكرة مبهجة، وقد تندفع وراء الزعماء دون أن تسالهم عن تحديد مطالبهم وعن مقاصدهم ورغباتهم بعد فوزهم، ولكن ذلك لايدوم طويلا، ولاتلبث تلك النهضة أن تخمد، وذلك الاندفاع أن يقف ثم يعود القهقرى»

.. ولكن المقال يؤكد أن الهزيمة قد حاقت بالوفد وليس بالشعب فلن يتمكن الاستعمار «من قتل روح الشعب الناهض ومن القضاء على الحركة الوطنية الباهرة»

.. ثم يصل المقال الى الحقيقة التى أراد أن يركز عليها الضوء «لقد تقهقرت الحركة الوطنية منذ أن خرجت من يد الطبقة العاملة من فلاحين وعمال وتسلمتها الطبقة الخاصة من الباشوات وأرباب الأموال والأراضى فكأن هؤلاء قد انضموا الى الحركة بدافع مصلحتهم الخاصة فبعضهم خاف نجاحها وانتقام أربابها منه، وبعضهم رأى الاندفاع فيها جرا لمغنم وطمعا فى منصب وبعضهم انساق مع التيار غصبا عنه، وبعضهم رأى الفرصة مناسبة لتسويد نفسه وجعله ذاته زعيما»

ويمضى المقال ليؤكد أن الطبقة العاملة المصرية لايمكنها أن ترهن قضية الوطن لدى هذه الحفنة من الزعماء المتاجرين بقضية الوطن.. ثم يؤكد «للطبقة العاملة مطالب معروفة محددة وهى تريد الانضواء تحت راية الحزب الذى ينيلها مطالبها ويدافع عنها، وقد عرفت أنه لافائدة ترجى لها من الأحزاب الحاضرة.

فيجب اذن أن تنشىء لنفسها حزبا خاصا بها..

وهنا علينا أن نلفت الأنظار الى أن مثل هذا الحزب لن يكون مثل اتحاد النقابات العام فيخلط بين الهيئتين لمجرد كون كل منها مؤلفا من العمال، فاتحاد النقابات هيئة اقتصادية لها غايات ومطالب خاصة، وحزب العمال هيئة سياسية لها غايات ومطالب خاصة أخرى» (٢٤)

.. ولابد لنا أن نلمس تلك اللمحة الذكية التى ربطت وباقتدار بين القضية الوطنية وأهمية تأسيس حزب عمالى يستطيع أن يخوض غمارها مدافعا وبصدق عن مطالب الوطن وليس عن مصالح طبقة بعينها كما فعل الزعماء من أبناء الطبقات العليا فى المجتمع..

والآن يأتى الدور للاجابة على السؤال الثانى.. ممن يجب أن يتألف هذا الحزب؟

يجيب على هذا السؤال رفيق جبور بمقال جديد.. يحلل فيه وباقتدار الأوضاع الطبقية فى مصر..

«مصر الآن فى طور الانتقال من عهد الاقطاعات الى عهد الرأسمالية.. أى أن مصر ترى الآن تحول أصحاب الأطيان الى رأسماليين وأصحاب عمل وأرباب محال صناعية وتجارية»

وهو بهذا يؤكد فكرة انهك الشيوعيون المصريون واليسار المصرى وقته وجهده حتى أمكنه التوصل اليها مؤخرا وهى أن الرأسمالية المصرية قد خرجت من رحم كبار الملاك العقاريين وأن ذلك قد أكسبها صفات خاصة وتشوهات خاصة..

ثم يلمح المقال وبذكاء أيضا تطورا جديداً فى بنية كبار الملاك:

«أن صاحب الأراضى الواسعة والتفتيش بعد أن كان يؤجر تفتيشه الى الفلاحين قطعا صغيرة.. أصبح اليوم وقد عدل ذلك، واتبع طريقة أخرى هى استحضاره الآلات الزراعية على نفقته واستئجاره الفلاحين باجر معين ليستغل أراضية بنفسه على حسابه مما يجعل عمله ذلك أقرب الى عمل صناعى منه الى عمل زراعى فما أن ترى فى أرض السراى الات بخارية يسيرها عمال مأجورن حتى يخال لك أنك فى ورشة صناعية الا أن انتاج هذه الورشة غلال وحبوب لابضائع، وهذا من علامات تحول عهد الاقطاعات الى عهد الرأسمالية وتحول الاقطاعيين الى رأسماليين.. وهكذا يتحول الفلاحون من مزارعين الى عمال.. فاذا كان لايوجد الى الآن فى المدن طبقة عاملة كبرى، فانه يوجد فى الأرياف طبقة عاملة تنمو وتكبر مع الوقت»

.. ونتوقف أمام هذا التحليل العلمى الدقيق والمبسط والخالى من التعقيد لعملية تحول علاقات الانتاج من اقطاعية وشبه اقطاعية الى رأسمالية.

واذا كانت الطبقة العاملة فى المدينة قليلة العدد فان رفيق جبور يلاحظ أيضا «أنه ليس عندنا كذلك طبقة أصحاب أعمال كبيرة، اللهم الا طبقة كبار مساهمى ومديرى الشركات الأجنبية الكبرى، وهى طبقة لاتزال صغيرة العدد ووجودها قد أوجد بذاته طبقة عمال صغيرة وكلما نمت الطبقة الأولى كلما نمت الطبقة الثانية»

وبعد هذا التحليل يجيب رفيق جبور على السؤال: ممن يجب ان يتكون الحزب؟

«وحزب العمال المصرى السياسى يجب أن يتألف من مختلف عمال المدن ومن عمال الأرياف الذين يشتغلون فى الزراعة وتوابعها على أن تكون هاتان الطبقتان، طبقتا عمال المدن وعمال الأرياف، هما أساس وأركان وجدران الحزب وبعد ذلك لابأس من قبول بعض أبناء الطبقات الأخرى الذين لايتنافى

وجودهم مع الغاية التى أنشىء الحزب من أجلها»

وأيضا.. «أن فى مصر عدداً كبيراً من الناشئة الجديدة المتعلمة (المثقفين الثوريين) وهى لاتجد أمامها عملا لها إلا فى الوظائف الحكومية لأن الصناعة غير متقدمة.. ولأن المعامل التجارية بيد الأجانب الذين لايستخدمون الا أجانب مثلهم.. ولايخفى أن هذه الناشئة المتعلمة متى كانت من أبناء غير الأغنياء تميل بطبيعتها وبدافع من مصلحتها نحو الطبقة العاملة أكثر مما تميل نحو آية طبقة أخرى ولذلك فيجب أن تندمج فى حزب العمال وتكون من أشد أعضائه نشاطا وفائدة..

وعندنا أيضا طبقة الفلاحين الفقراء وطبقة الفلاحين المتوسطى الحال من أصحاب الأراضى الذين لايملكون الا عددا قليلا من الأفدنة.. وهؤلاء يندمجون فى حزب العمال فإن لم تكن مصلحتهم هى مصلحة طبقة العمال الا أن عليهم أن يختاروا بين الانحياز الى كبار المالكين من أصحاب الأطيان وتعضيدهم والاندماج فى سلكهم فيصبحون عبيداً لهم وذنبا لطبقتهم، أو الانحياز الى العمال فيربحون من تعضيدهم اياهم ولايكونون مرؤوسين منهم على الأقل.

ثم أرباب الصناعات الصغيرة وأصحاب المهن الذين يعملون بأنفسهم دون استخدام سواهم فى أشغالهم وهؤلاء يؤلفون طبقة لن تعيش طويلا، لان تقدم الصناعة واستخدام الالآت البخارية والكهربائية سيقضى عليها ويحول أربابها الى صناع مأجورين، وهذه الطبقة وان كانت قد عاشت الى الآن فى مصر.. فذلك لوجود الاحتلال الأجنبى الذى يقاوم تقدم الصناعة»

ويمضى المقال ليلخص ذلك كله مؤكدا ان حزب العمال الذى يدعو الى تأسيسه سوف يفتح صدره ويضم فى صفوفه خمس طبقات أو فئات: عمال المدن- عمال الريف- فقراء الفلاحين- المثقفين الثوريين- الحرفيين وصغار المنتجين الصناعيين- الفلاحين المتوسطين..

ولكن رفيق جبور لايترك الأمر عند هذا الحد بل يعود ليؤكد فى حسم واضح:

«الا أن العمود الفقرى للحزب ودماغه المفكر وقلبه النابض يجب أن يكون من العمال، وعلى قانون الحزب الاحتياط الشديد لعدم تمكين بعض أفراد الطبقات الأخرى التى تندمج فى الحزب من السيطرة عليه والتلاعب بمصالحه بل يجب أن يكون الحزب حزب عمال للعمال ومن العمال، أما من ينضم اليه من أبناء الطبقات القريبة جدا من الطبقة العاملة فيجب أن يبقى دائما تابعا للحزب الى حد ما. لكن على كل حال يجب أن تكون وتبقى السيطرة فى الحزب للعمال وحدهم.

والان: ما هى مرامى الحزب وأغراضه؟

هذا ماسنتكلم عنه فى العدد الآتى.» (٢٥)

* ولكن «العدد التالى» لايأتى:

فاذا كان الحزب الشيوعى قد أخذ الأمر مأخذ الجد، وتوصل الى فكرة تأسيس حزب علنى عمالى واسع التمثيل الاجتماعى، واذا كان قد امتلك فهما راقيا وواعيا للوضع الطبقى فى مصر، وتحليلا مصريا خالصا للطبقات واتجاه تطورها فان الأمر جد، ولايحتمل الانتظار، وكالمعتاد يأتى المؤشر من الصحف

الانجليزية عبر جريدة الأهرام. فتنشر الأهرام نقلا عن الديلى كرونيكل تلغرافا لمراسلها بالقاهرة قال فيه «قامت الدلائل على وجود مؤامرة بلشفية واسعة النطاق لتدبير ثورة شيوعية فى مصر تكون جزءا من مشروع يرمى الى اثارة أفريقيا كلها فى وجه الدول الاستعمارية»

وأصبح المسرح مهيئا لحملة قبض جديدة..

«فبكر بوليس القاهرة والاسكندرية أمس حوالى الفجر بأمر النيابة العمومية ففتش فى المدينتين فى أحيائها المختلفة مساكن طائفة كبيرة من الأشخاص الوطنيين والأجانب المشتبه فى انتمائهم الى الشيوعية.. واعتقل منهم حوالى ١٥ شخصا فى سجن الاستئناف فى القاهرة، ونحو هذا العدد فى سجن الحضرة فى الاسكندرية» (٢٧)

وكان رفيق جبور.. والشيخ شاكر عبد الحليم وغيرهما من الكوادر الحزبية العاملة فى جريدة «الحساب» من المقبوض عليهم.. وأغلقت جريدة الحساب بقرار وزارى بسحب ترخيصها.

.. وفى ٨ سبتمبر ١٩٢٥ يصدر قرار الاتهام ليتهم:

«رفيق جبور سن ٣٣ سنة- مولود بجبل لبنان.. وآخرين بأنهم:

- اتفقوا مع آخرين على ارتكاب الجنايات والجنح الا وهى: جنايات القتل العمد ونشر الأفكار الثورية المغايرة لمباديء الدستور المصرى الأساسية وتحبيذ تغيير النظم الأساسية للهيئة الاجتماعية بالقوة والارهاب وبوسائل أخرى غير مشروعة.. وجنح انتهاك حرمة ملك الغير.

- اشتركوا جميعا فى اتفاق جنائى الغرض منه ارتكاب جريمة تأليف عصابة من العمال وصغار الفلاحين لمهاجمة طائفة من السكان.

- نشروا وهم متفقون جميعا على ذلك أفكاراً ثورية مغايرة للمباديء الأساسية للهيئة الاجتماعية.. ساعين لالغاء نظام الملكية الفردية المقرر فى دستور الدولة واستبداله بنظام شيوعى بطريق الثورة والقوة والتهديد.

...... وألفوا لهذا الغرض حزبا أسموه الحزب الشيوعى المصرى.. وأخذ الحزب المذكور ينشر دعوته الضارة المذكورة بالطرق العلنية بين العمال وصغار الفلاحين وغيرهم» (٢٨)

وقد واجه رفيق جبور هذا العنت شامخا وشجاعا بصورة لفتت الأنظار.. وبرغم انهم خلال عملية التفتيش لم يضبطوا لديه آية أدلة، الأمر الذى دفعه الى أن يتهكم على ضباط البوليس «لاتفتشوا عن شيء فأنا لاامتلك سوى قلمى فهل تضبطونه؟»... برغم ذلك فقد قدم الى المحاكمة على رأس المتهمين..

وفى المحكمة ارتفع صوته عاليا مدافعا عن أفكاره، الأمرالذى أعاد للأذهان صورته فى مخيلة ابنه روفائيل الذى شاهده «مرارا يخطب فى الساحات واقفا على ظهر الترامواى بعد أن يكون الجمهور قد أوقف السير فى الشوارع الرئيسية»

وعندما حكمت عليه المحكمة- برغم عدم وجود آية أدلة- بالسجن ستة أشهر ثم أبعادة بعد تنفيذ مدة العقوبة عن مصر صاح فى وجه القضاء صيحة تشبه صيحة ديمتروف التى يرددها فيما بعد فى وجه النازى «سأعود حتما الى مصر، سأعود عندما تكون مشانقكم قد علقت فى ميدان المحطة»

.. وبعد ستة أشهر فى السجن نفى إلى لبنان هو وأسرته، وتذكر ابنه روفائيل أن شرطة خفر السواحل رافقت المركب الذى أقله من بور سعيد مسافة عشرين ميلا.. وكان رفيق جبور يضحك فى أسى قائلا

«هل يظنوننى سأعود الى مصر سباحة»

وتصل المركب الى قبرص، وتسمح السلطات البريطانية هناك لجميع الركاب بالنزول من المركب الا رفيق جبور وأسرته، وفى بيروت كانت الشرطة الفرنسية بانتظاره على سلم المركب فترك عائلته فى فندق ثم اصطحبوه لمقابلة الكولونيل كاترو الذى حذره من ممارسة أى نشاط سياسى.

وفى زحلة يلتقى رفيق جبور بأمه، التى تبكى طويلا وتستحلفه أن يحلق ذقنه وأن يكف عن الاشتغال بالسياسة. ويحلق رفيق ذقنه ارضاء لأمه.. لكنه يواصل النضال.

واذ تحاصره عيون البوليس الفرنسى فى زحلة وتحصى عليه حركاته وتمنعه من أى نشاط فانه يسافر الى فلسطين مستعينا بروح أممية لاينضب معينها ويبدأ هناك رحلة نضال جديدة فيرأس تحرير صحيفة «فلسطين» لصاحبها عيسى العيس، ويواصل على صفحاتها معاركه ضد الاحتلال الانجليزى، وضد الصهيونية مدافعا كما كان دوما عن العمال والفلاحين.. لكنه لايبقى فى فلسطين طويلا.. فبعد بضعه أشهر دخل المستشفى الفرنسى فى يافا لاجراء جراحة بسيطة وتوفى أثناء العملية..

يقول ابنه «وقيل أن المخابرات الانجليزية تآمرت على حياته للتخلص منه، ومما أيد هذا الشك لدى أهله رفض السلطات الانجليزية التصريح لنقل الجثمان الى لبنان خوفا من تشريحه هناك.. ودفن فى يافا..» (٢٩)

..وهكذا تصل الرحلة الى نهايتها..

رحلة مناضل أممى وعربى شجاع ولد فى زحلة وناضل بالقاهرة.. ودفن فى يافا.

.. وتبقى كلماته وابداعاته الفكرية وخطابه السياسى الواضح والبسيط دروسا غالية لنضال ثورى مصرى لاينقطع.

هوامش

١)- (النهار- .اللبنانية)- ٣١-١٠-١٩٧٣ رسالة من روفائيل جبور (ابن رفيق جبور) تعليقا على كتاب «ثلاثة لبنانيين فى القاهرة د. رفعت السعيد»

٢) الأهرام - ١٦-٧-١٩٠٩

٣) محمد الغتيت- ثورات العرب وثورة ١٩١٩- ص٦٤

٤) د. محمد أنيس- دراسات فى وثائق ثورة ١٩١٩- ص١٠٢

٥) لمزيد من التفاصيل راجع: د. رفعت السعيد. سعد زغلول بين اليمين واليسار- دار القضايا بيروت

٦) الأهرام- ٣-٦-١٩٢٥

٧) الأهرام ١٩٢٥/٨/١

٨) الأخبار ١٩٦٣/٨/٢٩ نقلا عن مذكرات سعد زغلول يوم ١٩٢٥/٦/٤

٩) الأهرام ١٩٢٤/٩/٢٩

١٠) الأهرام ١٩٢٤/٣/٥

١١) الأهرام ١٩٢٤/٢/٢٥

١٢) الأهرام ١٩٢٤/٣/٤

١٣) لمزيد من التفاصيل راجع: د. رفعت السعيد، تاريخ الحركة الشيوعية المصرية- الملجد الأول- دار الأمل- بالقاهرة

١٤) كارلوس رابو بورت- خلاصة المبادىء الاشتراكية- ترجمة محمد صديق عنتر المصرى- المطبعة العربية بمصر (٢٠ ابريل ١٩٢٥)- ص٣

١٥) المرجع السابق ص ٦٣

١٦) لمزيد من التفاصيل راجع: د. رفعت السعيد- تاريخ الحركة الشيوعية المصرية (الصحافة العلنية) المجلد الثاني- دار الأمل- بالقاهرة- ص ٢٣

١٧) الحساب ١٩٢٥/٤/١٠

١٨) الحساب ٦/٣/ ١٩٢٥

١٩) راجع النص الكامل للبرنامج فى د. رفعت السعيد- تاريخ الحركة الشيوعية المصرية- المجلد الأول المرجع السابق) ص ٥٧٣

٢٠) الحساب: ١٩٢٥/٥/١٨

٢١) الحساب: ١٩٢٥/٥/١٨

٢٢) الحساب ١٩٢٥/٣/٦

٢٣) الحساب: ١٩٢٥/٥/١

٢٤) راجع النص الكامل لهذا المقال فى: د. رفعت السعيد- ثلاثة لبنانيين فى القاهرة- دار الطليعة بيروت (١٩٧٣)- ص ١٨٥ ومابعدها- وأيضا فى الحساب ١٩٢٥/٥/٨

٢٥) الحساب: ١٩٢٥/٥/١٥

٢٦) الأهرام ١٩٢٥/٦/٢

٢٧) الأهرام ١٩٢٥/٦/٣

٢٨) قرار اتهام مقدم من النيابة العمومية لحضرة قاضى الاحالة بمحكمة مصر الأهلية فى قضية الجناية رقم ٨٢٧ شبرا لسنة ١٩٢٥- نسخة أصلية.

٢٩) النهار- رسالة من روفائيل جبور- المرجع السابق

تطور الإيقاع فى الشعر العربى

د.شكرى عياد

عرف قدامة بن جعفر الشعر بأنه كلام موزون مقفى يدل على معنى. وهذا تعريف قاصر، ولكن قصوره هو مدخلنا الى الكلام على موسيقى الشعر.

فقد لاحظ القدماء أنفسهم أن هذا التعريف لايفرق بين المعانى الشعرية والمعانى غير الشعرية، ولهذا أضاف اليه ابن خلدون أن الشعر هو الكلام المبنى على الاستعارة والأوصاف. ولعلنا لانقنع اليوم بمثل هذه الاضافة، فهناك وصف سطحى يهبط بالكلام المنظوم الى «النثرية» وهناك استعارات تقصد لذاتها فتجعل النظم مجموعة من الزخارف، ولكن الاضافة التى أتى بها ابن خلدون قد أشارت الى أن للمعانى الشعرية طبيعة خاصة، وأن حقيقة الشعر مرتبطة بهذه المعانى، كارتباطها بالوزن والقافية أو أشد.

وتسلمنا هذه الملاحظة الى سؤال: هل الوزن والقافية من ناحية، والمعانى الشعرية من ناحية أخرى، أيا كان فهمنا الطبيعة هذه المعانى، أمران منفصلان؟

واذا كان بينهما اتصال فثمة سؤال ثان، وهو: مانوع هذا الاتصال؟

هنا نجد أن الحديث عن «الوزن والقافية» مجردين لايقل قصورا عن ذكر «المعانى» مجردا فى تعريف الشعر. فالوزن والقافية قالبان يمكن أن يصب فيهما أى معنى. وحسبك بألفية ابن مالك فى النحو، والمنظومات الكثيرة فى مختلف العلوم اللسانية والشرعية. ولكنك إذا تأملت شعر المتنبى مثلا وجدت أن «الوزن والقافية» ليسا إلا عنصرين فى شكل مركب كثير الأبعاد، وأن هذا الشكل يلتحم بالمعنى الشعرى عن طريق التراكيب النحوية التى يستدعيها الوزن والقافية من ناحية، كما تتمثل فى براعة استعمالها، ومن ناحية أخرى، الخطوط الدقيقة للمعنى، وهذا هو مانسميه بالبلاغة.

حين يقول المتنبى مثلا:

الا ياليت شِعْرَ يدى أتُمسِى تَصَرَّفُ فى عنانٍ أو زمامِ

نجد فى موسيقى هذا البيت شيئا أكثر من بحر الوافر التام وقافية الميم المكسورة المردوفه. ان يأتى بهذا التعبير الغريب «ياليت شعر يدى» فنتمثل الشاعر الفارس وقد ضرعته الحمى، يتأمل يد المرتجفة، فيصعب عليه حالها، وهو لايملك أن يضبط حركتها، وكأنها قد انفصلت عنه، فيشعر بها تتساءل، هل تعود يوما فتتصرف فى عنان جواد سابق، أو زمام راحلة أمون؟

الشاعر العادى كان يستطيع أن يقول: «ألا ياليت شعرى»، ثم يملأ مابقى من تفاعيل الوافر بكلمات أخر، تنتهى بالقافية الميمية ولكن المتنبى حين ارتفع فوق العادى وأمسك بناصية التعبير الشرود، بعث فى التفاعيل نفسها تيارا كهربيا أخرجها من حالة الجمود الى حالة الحركة. فبعد هذا التعبير «ياليت شعر يدى» لابد أن نتوقع حديثا عن هذه اليد، حديثا عما تصنعة فى اكتمال صحتها وعنفوان قوتها، ان معانى الكلمات التالية تكاد تسبق الى أذهاننا، والوزن والقافية يقومان بدور هام فى هذا السياق، لأنهما يحددان الإطار الصوتى للكلمات.

وليس كل الشعر العربى على هذه الصورة من تلاخم النسج، ولكنك لاتجد شعرا عربيا جيدا إلا وصورة الوزن والقافية تجتذب نوعا معينا من الكلمات، نوعا معينا من الترتيب. خذ مثلا هذا البيت القصير، الذى يغلب عليه الطرب، من بحر المقتضب وقافية الباء المضمومة، لأبى نواس:

تضحكين لاهية والمحب ينتحبُ

نجد أن الشطر الأول القصير حين تم معناه استدعى شطرا آخر، تام المعنى كذلك، ولكن فيه مقابلة مع الشطر الأول، مقابلة لاتظهر فى المعنى وحده، بل فى صياغة الجملتين أيضا، فالأولى فعلية والثانية اسمية. ومثل هذا التسلسل لاتبدو فيه حتمية كتلك التى لاحظناها فى بيت المتنبى، ولكنه يبدو تسلسلا طبيعيا، وللوزن دوره فى هذا الشعور بالطبيعية، فهو يؤكدها حين تقع الجملتان وقعاً واحدا على الأذن.

ان العبقرية الكبرى للأدب العربى هى فى تماسك الجملة النثرية أو البيت الشعرى. ففى هذا العالم الصغير- عالم الجملة أو البيت- نجد كل خصائص الوحدة العضوية التى تحدث عنها أرسطو عند وصفه لشروط التراجيديا اليونانية الجيدة. وفى أبيات الشعر العربى البارعة نجد أول كلمة فى البيت موحية بآخر كلمة فيه، كما يوحى أول فصل من المسرحية المتقنة بالفصل الختامى. ولخاصية الوزن تأثيرها الكبير فى ذلك، تأثير ضاعفتة العادة حتى ارتسمت للجملة الشعرية العربية قوالب معينة يكتسبها الشاعر بالقراءة والممارسة ولايستطيع أن يخضعها لأغراضه إلا إذا كان على حظ كبير من الأصالة. هذه القوالب لا ترجع إلى المعنى وحده ولا إلى التركيب اللغوى وحده ولا الى الوزن وحده ولكنها ترجع إلى هذه

الثلاثة مجتمعة. ولذلك يقول ابن خلدون:

«ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة، وما يريدون بها في إطلاقهم. فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذى يفرغ فيه، ولايرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذى هو وظيفة البلاغة والبيان، ولاباعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها فى الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصا كما يفعل البناء فى القالب أو النساج فى المنوال».

وليس قصد ابن خلدورن من قوله إن الاسلوب الشعرى لايرجع إلى أشكال النحو أو البلاغة أو العروض، أن هذا الأسلوب يمكن فصله عن الأشكال التى نتحدث عنها، ولكنه يقصد أن الأسلوب الشعرى شيء فوق هذه الأشكال، وإن كان مركبا منها. ولذلك فإننا لانعدو الصواب إذا قلنا إن الأسلوب الشعرى هو «إيقاع» خاص، قبل أن يكون معنى أو تركيبا نحويا أو بلاغيا أو عروضيا. ولا بأس، وقد وصلنا إلى هذه النقطة، أن نقدم تعريفا لكلمة الايقاع:

إن الإيقاع هو تعاقب حركات مختلفة من حيث الطول والقصر، أو الشدة والضعف، تعاقباً يميل الى نوع من النظام. وعلى ذلك فالوزن الشعرى هو نوع من الإيقاع بل هو أشد أنواع الايقاع انتظاما، لأنه يتألف من تعاقب مقاطع طويلة، وأخرى قصيرة، أو من تعاقب حركات وسكنات ان آثرت اصطلاح العروضين القدامى، تعاقبا مطردا لاتطرأ عليه الاتغيرات طفيفة هى التى يسمونها بالزحاف. ويظهر هذا الانتظام بوضوح أكبر إذا قارنت الوزن الشعرى بإيقاع الأزمنة وكسورها- التى يمكن أن تتفاوت من الزمن الكامل إلى جزء من ستة عشر جزءاً منه فى المقادير الموسيقية، أو إيقاع الخطوط والكتل والأبعاد فى الفنون التشكيلية، وهو إيقاع يخضع فقط لرغبة الفنان وإلهامه.

ولكن الإيقاع الشعرى لاينحصر فى المقاطع وحدها، أى فى الأصوات اللغوية، بل ان الكلمات يمكن أن يكون لها ايقاع، وكذلك الجمل فتعاقب الأفعال والأسماء يخلق ايقاعا، وكذلك تعاقب الجمل الفعلية والجمل الإسمية، وتعاقب الجمل الخبرية والجمل الإنشائية.. ومثل هذا الإيقاع المركب يعوّض بساطة الوزن.ويستمد الإيقاع عموما، والإيقاع الشعرى بوجه أخص، صفته المنتظمة من مصدرين رئيسيين:

مصدر جسمى نفسى: فالقلب فى ضرباته ينبسط وينقبض، وضغط الدم فى الأوعية الدموية- تبعا لذلك- يعلو ويهبط، وتتفاوت هذه الحركة فى شدتها وسرعتها تبعا للحالة الانفعالية للإنسان.

ومصدر نفسى اجتماعى: فالحركات النفسية للفرد، وسلوكه الظاهرى، وكذلك الوجدان الجماعى والانفعال الجماعى تتبع سلسلة من الأفعال وردود الأفعال وتختلف العلاقة بين هذه الأفعال وردودها من حيث النوع والشدة والسرعة باختلاف الحضارات.

وهكذا يصبح الايقاع الشعرى شيئا معقدا أشد التعقيد. فهو، من جهة، يتضمن الوزن الذى هو نظام



دكتور شكرى عياد

معين فى تتابع المقاطع الصوتية، ومن جهة ثانية يتضمن المعانى المتمثلة فى الألفاظ، والتى تميل فى تتابعها كذلك الى نظام معين يشبه الفعل ورد الفعل، أو القضية وضدها، وهو من جهة يتأثر بحالة الشاعر الوجدانية، التى تنعكس على تعبيره مقاطع وكلمات وجملا، ومن جهة أخرى يتأثر بنمط الحضارة الذى يعيش فيه الشاعر، ويطبع أسلوبه بطابع معين، فى تكوين الجملة الشعرية، والربط بين أجزائها، والانتقال بين جملة وجملة.

وقد أكد ابن خلدون جانب التراث فى هذا العنصر الحضارى، تأكيداً لايوازيه الا اهتمامه بوصف الموشحات والأزجال الأندلسية، المستحدثة بالنسبة إلى زمنه. فحين يتحدث عن أساليب الشعر العربى يقرر أنها «هيئة ترسخ فى النفس من تتبع التراكيب فى شعر العرب، لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها، فيستفيد بها العمل على مثالها، والاحتذاء بها فى كل تركيب من الشعر». ولكنه يعود فيقرر «أن الشعر لايختص باللسان العربى فقط، بل هو موجود فى كل لغة سواء كانت عربية أو أعجمية». ويتحدث عن اختلاف الأذواق بحسب العصور والبيئات، فيقول «إن الأذواق كلها فى معرفة البلاغة إنما تحصل لمن خالط تلك اللغة وكثر استعماله لها، ومخاطبته بين أجيالها، حتى يحصّل ملكتها،. كما قلناه فى اللغة العربية. فلا الأندلسى (يشعر) بالبلاغة التى فى شعر أهل المغرب، ولا المغربى بالبلاغة التى فى شعر أهل الأندلس والشرق، ولا المشرقى بالبلاغة التى فى شعر الأندلس والمغرب، لأن اللسان الحضرى وتراكيبه مختلفة فيهم،و وكل واحد منهم مدرك لبلاغة لغته، وذائق لمحاسن الشعر من أهل جلدته».

فهذه العبارات التى نقلناها عن ابن خلدون، تلفتنا الى السر فى غلبة أسلوب موحد على كل نمط من أنماط الشعر العربى عند المتأخرين، حتى ماكان من هذه الأنماط فى أول أمره مستحدثا كالتوشيح. إذ إن طابع التقليد فى الموشحات لم يلبث أن برزوبروزا لايقل عنه فى القصيدة. ولعل السبب فى ذلك هو أن حضارة العصور الوسطى كانت حضارة أنماط ثابتة، لاتسمح بتغيرات فردية ذات شأن، حضارة يحكمها الاقطاع فى الريف، ونقابات الحرف فى المدن. ولذلك كان الإيقاع الشعرى عندنا، وهو ما يعبر عنه ابن خلدون بالأساليب، إيقاعا نمطيا، لايكاد يختلف بين شاعر وشاعر، أو بين وشاح ووشاح، وزجال وزجال.
وقد تلقفت مدرسة البعث فى أدبنا العربى الحديث فكرة «الأساليب» من ابن خلدون، فنقلها الشيخ

فإننا نستطيع أن نشير الى أمثلة يتردد فيها هذا الإيقاع، دون تغير يذكر، بين شعراء إسلاميين وشعراء من مدرسة البعث. إليك مثلا زبياتا فى الغزل لعمربن أبى ربيعة، ومثلها البشار، وأخرى للبارودى. يقول عمر:

عاود القلبَ بالقوميَ سقما ... يوم أبدت لنا قريبةُ صرمًا
صرمتنى وما اجترمت إليها ... غير أنى أرعى المودة- جُرما...
كيف أسلو، وكيف أصبر عنها ... بالقومى!- وحبها كان غُرما
ليت شعرى يابكر هل كان هذا ... أم يراه الإله بالغيب رجما

ويقول بشار:

راحت سليمى تدعوك بالعَنَدِ ... وبالمنى فى غد وبعد غدِ

قالت سنلقاك فرط سابعةٍ ... فقلت: يابَردَهَا على الكبدِ
ليت الحديث الذى وصفت لنا ... يكون بيعاً بالمال والولدِ

ويقول البارودى:

هجرت ظلومٌ وهجرها صلة الأسى ... فمتى تجود على المتيم باللقا
جزعت لراعية المشيب وصادرت ... أن المشيب لهيب نيران الجوى
ليت الشباب لنا يعود بطيبه ... ومن السَّفاه طلاب عمر قد مضى

ولعلك تلاحظ أن الأبحر الثلاثة مختلفة: فأبيات عمر من الخفيف، وأبيات بشار من المنسرح، وأبيات البارودى من الكامل. والمعانى مختلفة أيضا. فالأبيات الأولى تشكو هجر المحبوبة، والثانية تصفها بالوعد والاخلاف، والأخيرة تربط بين هجرها وبين قدوم الشيب، وتتحسر على الشباب..وقد تعمدت أن أشير إلى تشابه الإيقاع فى هذ الأبيات، المختلفة وزنا ومعنى، ليتضح أن المقصود بالايقاع ليس هو الوزن الواحد ولا المعنى المتشابه ولا العبارة اللغوية التى يمكن أن تتكرر بين شاعر وشاعر، ولكنه شىء أخفى من ذلك كله، ولذلك يمكن أن يكون موجودا مع اختلاف البحور واختلاف المعانى واختلاف اللغة الشعرية نفسها.

وتشابه الإيقاع فى هذه الأمثلة الثلاثة يرجع إلى أنها تبدأ بخبر، ثم تثنى بتفسيره، ثم تعقب على ذلك بنوع من التمنى. وهذه حركات نفسية ثلاث تستتبع كل منها درجة من التشابه فى التعبير اللغوى كابتداء الحركة الاولى بجملة فعلية فعلها ماض، وإطالتها بنوع من الإضافة فى الشطر الثانى تمهيداً لابتداء الحركة الثانية.. أما الحركة الثانية فتنتظم البيت كله فى وحدة أوثق عرى، وفى الحركة الثالثة يكرر عمر الاستفهام بكيف، ثم يتمنى بليت، انه شديد الجزع، أما بشار والبارودى فان جملة ليت كافية عندهما.

وعندما عالج شوقى الشعر المسرحى كانت مشكلة الإيقاع فى مقدمة ما اعترضه من مشكلات. إن

وعندما عالج شوقى الشعر المسرحى كانت مشكلة الإيقاع فى مقدمة ما اعترضه من مشكلات. إن الإيقاع النمطى للشعر العربى لايمكن أن يتفق مع طبيعة الأدب المسرحى، حيث تتنوع المواقف والشخصيات، ويلزم عن ذلك تنوع الإيقاع.لذلك لجأ شوقى إلى استعمال أبحر متعددة فى الموقف الواحد، مع أن الإيقاع ليس مرادفا للوزن كما رأينا، ولو أن بحرا واحدا، أوعدة أبحر قليلة متقاربة، وفت لشوقى بأداء مايحتاج إليه التأليف المسرحى من ايقاعات كثيرة، لاكتفى بها على الأرجح، حتى يحافظ على وحدة النسيج الشعرى فى المسرحية. فاننا نراه مع شرعة تنقلة بين البحور لايصنع ذلك ليعبر عن حركات نفسية مختلفة. كما فى هذا المنظر الأول من مسرحية «مصرع كليوباترا»، حيث تقدم هيلانة وصيفة الملكة إلى المكتبة لتنبىء، أمينها زينون أن الملكة ستحضر بعد حين. وفى المكتبة موظفون ثلاثة: حابى وزينون وليسياس، ساخطون على سياسة الملكة، وأحدهم، حابى، يحب الوصيفة هيلانة، أما زينون الشيخ فإنه يضمر حبا عنيفا لكليوباترا.

تدخل هيلانة

ليسياس- هامساً لحابى:

حابى صه قد ظهرت هيلانة/ وأقبلت بالطلعة الفتانة/ تنفح كالزنبقة الغيسانة.

حابى- ليسياس أنهاك عن المجانة/ هيلانة فى القصر قهرمانة

لها وقار ولها مكانة

هيلانة: سلام لك ياحابى

حابى: سلام لك هيلانة

هيلانة: أمرت أن أقول للأمين/ ستحضر الملكة بعد حين

فبلغ الأمر إلى زينون

حابى: سيدتى سأفعل/ أمركما ممتثلّ

هيلانة: تقرننى بربتى؟ ذلك مالا أقبلّ

حابى: هيلانُ أن ملكتى وأنت وحدك الملكْ

هيلانة: بل كليوباترا وحدها / لم يحو شمسين الفلكْ

إن أنت لم تومن بها فلستُ لى ولستُ لك

[تخرج هيلانة ويدخل زينون من باب آخر فى هيئة تفكير واضطراب]

حابى: ذات الجلالة سيدى / قد آذنتنا بالزيارة

زينون: هذه حجرتها لاعدمتْ / طيب أياها ولاضوء حلاها

تدخل الدار فتنسى ملكها

كل يوم تتجلى ساعة/ هاهنا كالشمس فى عز ضحاها

بلقاء الكتب أو تنسى هواها

[محدثا نفسه فى ركن قصى من أركان المكتبة]

أما الشباب فقد بعدَ / ذهب الشباب فلم يعد

ويحى أمين بعد السنين / وقد مررن بلا عدد

ويحى طول تجاربى ومكان علمى فى علمى

تجنى الحسان على ما / لم تجن قبلُ على احد؟

حابى، الذى تعرف حبه لها، وزنا فيه لطف ولين وهو الهزج، ثم تبلغ رسالتها فى الوزن العادى السابق، وزن الرجز، ويحاول حابى أن يتظرف، ويبدى مسارعة فى إجابة الأمر، رعاية للحبيبة لا للملكة، فينطقه شوقى ببيت من مجزوء الرجز، وتجيبه هيلانة فى البحر نفسه. فإذا دخل زينون كلمه حابى بلهجة فيها شىء من التوقير الذى يناسب حديث مرؤوس لرئيسه، ولكن دون مبالغة فى ذلك، فيكون كلامه لزينون فى مجزؤ الكامل. فاذا سمع زينون الخبر تكلم فى بحر الرمل الذى يناسب بمقاطعة الطويلة عاطفته الحالمة. ثم يحاول أن يذكر نفسه بالواقع فينتقل الى مجزوء الكامل.

هذه هى الطريقة التى عالج بها شوقى مشكلة الإيقاع فى الشعر المسرحى. أما الشعر الغنائى فقد تحلل من إيقاعات القصيدة العربية التقليدية باللجؤ إلى تنويع الوزن أو القافية أو كليهما. ولعله استفاد فى ذلك من شكل الموشحة، ولكنه تخلص مما فى هذا الشكل من زخوف كثير، وانتهى إلى إحلال وحدة المقطوعة محل وحدة البيت فى القصيدة، كما نرى مثلا فى قصيدة «العودة» لإبراهيم ناجى، وإليك المقاطع الأولى منها:

هذه الكعبة كـنا طائفيها	والمصلين صباحا ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها	كيف بالله رجعنا غرباء
دار أحلامى وحبى لقيتنا	فى جمود مثلما تلقى الجديد
أنكرتنا وهى كانت ان رأتنا	يضحك النور إلينا من بعيد
رفرف القلب بجنبى كالذبيح	وأنا أهتف ياقلبى اتئد
فيجيب الدمع والماضى الجريح	لم عدنا؟ ليت أنا لم نعد!
لم عدنا؟ أو لم نطوِ الغرام	وفرغنا من حنين وألم
ورضينا بسكون وسلام	وانتهينا لفراغ كالعدم!

لعلك تلاحظ معى أن الشاعر حين يبنى القصيدة بيتين بيتين، بدلا من بنائها بيتا بيتا، يتخلص من تلاحم البيت الواحد على نحو ما رأينا عند المتنبى مثلا. وقد كان ناجى بلا شك أستاذ هذا الإيقاع العاطفى السهل، وهو إيقاع يوشك أن يكون واحدا فى جميع قصائده. وليس أسهل من الإيقاع ناجى الاأيقاع الشعر الحر عند من لايفهمون من هذا الشعر إلا أنه يحررهم من إسار البيت. فشعر هؤلاء أشبه بالثرثرة. إنما قيمة الشعر الحر هى أنه حين ألغى الوقفات الملزمة وأباح للشاعر أن يقف حيث أراد، قد مكنه من التنويع فى إيقاعاته إلى غير حد. وبما أن الإيقاع هنا لايمكن أن يعنى الوزن، لأن تفعلية الوزن لاتزال ثابته ثبوتها فى الشعر ذى البيت المحدد الطول، فليس أمام الشاعر لإحداث التنويع فى الإيقاع الا اللغة والمعانى الوقفات وبقدر ما يتسع المجال فى ذلك للشاعر الفحل، يضيق أمام الشاعر الضعيف، فيظهر عجزه من الأسطر الاولى.

إن الشعر الحر الجيد هو شعر درامى دائما، سواء كتب للمسرح أم لا. وذلك لأن الميزة الكبرى للشعر الحر هى قدرته على تنوع الإيقاع النفسى. وإليك مثالا على ذلك قصيدة صغيرة لصلاح عبد الصبور عنوانها «قالت»:

«قالت لايولدُ إنسانان على قدر الا التقيا

«قالت لايولدُ إنسانان على قدر الا التقيا
فمتى ألقاه
أيامى موحشة وليالى تؤانسها الآه
قالت إنى أنظر فى أحداق الناس وفى شفتيهم
أملاه
ووجدتهمو أغراباً عن روحى، وأخو الروح بعيدٌ..
ما أقساه
قالت: فى ذات مساءٍ سوف يهل على دنياى..
أنا دنياه
سيمد إلىّ يديه، ويناديني، وسأعرفه.
وسأخطر فى يمناه.
يا أختى، أنا قد أنفقت الأيام أحاورها وأداجيها
وكأن الله
لم تنسج كفاه لقلبى قدرى الإنسان.. الله
ينسانا يا أختاه».

فقيمة الوزن فى هذه القصيدة- وزن المتدارك- هى أنك؛ لاتشعر به. أما الإيقاع الذى ينقله إليك الشاعر فهو إيقاع نفسى امتزج فيه الشوق باليأس بالفتور.

وهو ينقل اليك هذا الإيقاع من خلال جمل طويلة تحمل الشكوى، تعقبها جمل، قصيرة أشبه بالأنين، مختومة دائما بقافية الآه.

* * * * *

لعلك لاحظت أن حديثنا عن موسيقى الشعر قد اقتصر حتى الآن على الإيقاع الذى يتولد من اقتران الوزن بالمعنى الشعرى. ولعل توسعنا فى فهم الإيقاع على هذه الصورة أن يكون أدنى إلى إدراك موسيقى الشعر التى ينبغى أن تشمل المعانى كما تشمل جرس الأصوات. ولكن هل معنى ذلك زننا ننكر قيمة جرس الاصوات بذاته أو قيمة الوزن بذاته فى موسيقى الشعر؟

إن من القدماء والمحدثين من ذهبوا الى أن للفظ علاقة طبيعية بمعناه، أى أن للصوت ارتباطا أصيلا بالمعنى، لايرجع إلى الاصطلاح أو التعليم. وقد يكون ذلك واضحا فى كلمات مثل الخرير أو الهديل أو الصهيل. ولكن علماء اللغة اليوم لايسلمون بهذه النظرية فى غير مجموعة قليلة من الكلمات يسمونها كلمات محاكية، وربما استدلوا على ذلك الرفض بأن كلمة واحدة قد تعنى معنى ما فى لغة من اللغات، ومعنى آخر مختلفا كل الإختلاف فى لغة أخرى، ككلمة Rock التى تعنى فى الانجليزية صخرة، وفى الألمانية سترة. على أن لغة الشعر، كما نعلم، تمتاز على لغة الحياة العادية من وجوه كثيرة، فليس بمستنكر اذن أن تستغل قدرة الأصوات على المحاكاة لترسم صورة أو تنقل إحساسا، كأحساس التوجع فى استخدام صلاح عبد الصبور لقافية الآه أو كصورة الغدير ويسيل فى أرض مبتلة فى بيت شوقى:

ينساب فى مخضلة مبتلة / منسوجة من سندس ونضار

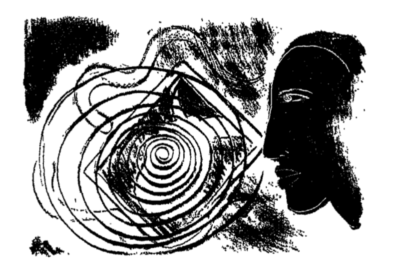


احمد حجازى

ولكن هذا التصوير بالأصوات لايظهر إلا قليلا فى لغة الشعر. ولعل القول بأن للأصوات اللغوية، وخصوصا الحركات وحروف المد، تأثيراً وجدانيا خاصا كتأثير الأصوات الموسيقية- لعل هذا القول أن يكون أجدر بالاهتمام. ولكن الذين يذهبون الى هذا الرأى- وهم يؤيدونه بأبحاث علمية فى تحليل الأوصوات اللغوية - لايربطون ربطا مباشرا بين التأثير الوجدانى للأصوات اللغوية وبين معانيها التى تعبر عنها بوصفها كلمات. فعندهم أن تأثير الأصوات اللغوية المنتظمة فى أوزان هو من قبيل التأثيرات الموسيقية التى لاتمكن ترجمتها الى انفعالات معروفة فى الحياة العملية.

وهنا نقف عند اجابة أخرى للسؤال الذى طرحناه فى صدر هذا الحديث: اذا كان ثمة صلة بين الوزن والقافية من ناحية وبين المعانى الشعرية من ناحية أخرى، فما هذه الصلة؟ لقد أجبنا عن هذا السؤال فيما سبق بأن الوزن والقافية والمعانى تندمج جميعا فى «إيقاعات» أو أساليب. وأمامنا الآن فرض آخر، هو أن للوزن والقافية قيمة انفعالية تتنوع بتنوعهما، ولكنها فى جميع الأحوال قيمة خالصة، قيمة لايعبر عنها بالانفعالات المعروفة فى الحياة العادية كالخوف أو الشفقة أو الحب.. الخ. وكأنى بأصحاب هذا الرأى يحاولون أن يحللوا الشعر إلى عناصر شكلية بحته، لعل أهمها الموسيقى والصورة، وبذلك يصبح البحث عن المعنى عائقا عن فهم الشعر لا مرادفا لفهمه. وهى دعوى يظهر أثرها فى بعض الشعر الحديث، ويرد عليها بأن كل بحث جاد فى الشكل ينتهى دائما الى ربط الشكل بالحياة فى صورة من صورها، وبذلك يمكن التعبير عنها بالكلمات. واذا كان للموسيقى أن تقتصر فى التعبير على الأشكال الصوتية التى هى مادتها، وللتصوير أن يقتصر على الخطوط والألوان وهى مادته كذلك، فكيف يمكن للشعر أن يتجنب معانى الكلمات، وهى مادته؟

نصوص



شعر

سيف الرحبى/ محمد هشام/ شريف رزق/ فتحى عبد الله/ عبد الفتاح شهاب الدين

قصة

أحمد النشار/ عاطف سليمان/ عصمت قنديل/ هناء عطية/ غالية قبانى/ عبد الفتاح الجمل

شعر

نجمة البدو الرُّحَّل

سيف الرحبي
عمان

إلى القاهرة

نحن الذين وجدنا فيك صغارا
وكبرنا بعيدا عن رعاية الأبدية
نحن الذين تسلقنا حواريك باحثين
بين مقابرك الألف، عن فجر هرب
من بين اصابعنا خلسة واختفى.

الفضاء مسبحة الطرقات
والليل حاجب مياهك المضاءة بالكلام
يموت الكون، برفيفه الغاضب
ويولد في ضحكة.
تنتشرين بحزن كما لو ان الحرفيين وبائعي الخضار
والفواكه اسرجوا ايامهم بالدمع.
يطوف الهواء على الشرفات
حيث كنا نقرأ الكتب ولانذهب الى المدرسة
لأن الشتاء فاجأنا هذا العام بضباب كثيف.

ومابين «الدقى» ومقهى «ريش»
يرتجف قلب العاشق المأخوذ على مدار الصدمة
تجلسين على الرصيف، تكتبين أيامك الملأى بالتوقعات.
أى ذكرى لمقاهيك وحلوانك
لمحطات قطاراتك الأليفة بنحيبها الذى لاينقطع.
أى عاصفة ستخلع ابواب العالم هذه الليلة؟
يسحب المسافر ظله، مجرة تيهٍ وألم
لكنك الصدر الأكثر رأفة من المعرفة.
إيزيس... إيزيس
بلمسة غريبة تصنعين العصور
وبين قدميك يركع الملاك
أحلامك التى تسافر فى خضم الأعاصير
الأعاصير وقد نامت وديعة بين يديك، خاتم زواج
إيزيس... إيزيس

ياغنيمة الماضى
غيرة، احرق الأله غيوم الجنس على بابك
رعودكِ وقد احتلتنى
طيوركِ الكاسرة وقد أطبقت على فريستها
فى الربع الخالي
مياه ينابيع فى غور خلجانك البعيدة
اغرقينى أيتها الزائغة بالرغبة.
العبد الأبق لايستحق الشتيمة
عبد رغباتك
تجمعين شمل القارات بلمستك الغريبة.
إيزيس... سوزان..
أرى أيدى آثمة تمتد اليك
أيدى منقوعة فى السم
وأنت لا أثم لك غير الخطيئة المشرقة فى ليل
ليل جسدك الذى يشبه

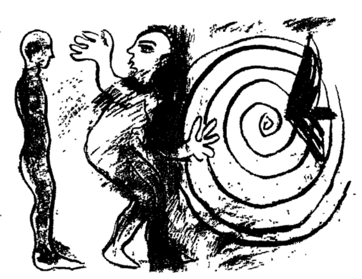
غاية فى جبال الهملايا

ياغنيمة الماضى ونجمة البدو الرحل

الصوت المخنوق بزئير المسافة
لايستطيع المديح
ربما التذكر قليلا
مثل نيزك يسقط فى قاع الجمجمة
امشاطك الكثيرة مازالت على الطاولة
فرشاة الأسنان المشتركة
أفلام الرصاص
أمراض اللوزتين
أقراص منع الحمل
السرير الذى اصبح عتيقا
مازالت تنام النوارس الكسولة
ممددةً اعناقها نحو الشرفةِ
حيث كنا نطل على شعوب سحيقةِ
تطالبنا بالثأر.

الشقة مازالت بفوضاها
بستائرها المذعورة تحت هجمات الريح
بسعال زوارها الليليين
وفى الظلمة الحادة مثل بريق شفرةِ
تشتبك أنفاسنا
وحيدين كأنما فى أقصى جرف من الكوكب الأرضى،
ومن جسدينا يتشظى الأنين، بروقا صغيرة
فى مدار الغيم الموشك على المطر.

كان ذاك العام عام الجراد
وكان بنو هلال يزحفون
على ثغور النهر



متمنطقين بزنار من الحكايات
والنساء يسطعن تحت ضؤ السيف في وداع الفرسان
وكان الدم الفينيقي والآرامي
والدم المزوني يشخب في شرايينك
جبلة أعراق ومجازر.
في التلال القريبة ينشب المساء أظافره
على الشجيرات الوحيدة.
كنت ترقبين الغروب بحرا من الغرقى
مظلة أوهام نحيلة
المساء، مساء منتصف الطريق.
ومن عمان حتى السند وزنجبار
كان البحارة يستلون المدن والذكرى
البحارة بقاماتهم التي لوحتها شمس آب
نخيل مسافر
امجاد بمسميات كثيرة
وأمجاد لا أسم لها
البحارة بأغانيهم التي تجرف الليل والنجوم
محدقين في امواج الصواعق
بنات نعش طفولتنا الهاربة خلف الأسوار.
أخيرا تصلين الى بيروت
قوس قزح العالم

ينطفئ فى عينيك.

يابيروت
لن نكتب لك المراثى والمدائح
ولن نصلى لأجلك
كما يفعل الرهبان والشعراء
سنقتلك بمدية المحبة
وننشر الشائعات على جسدك
وقد تضرج بدم الفينيق
سنقتلك بنفس البساطة التى نعرفك فيها
ببساطة ليل جياعك الأصم.

وبعد ذلك أو قبله بقليل
صرت تذرعين البسيطة
بحثا عن عقدك الضائع
عن وليمة الليل الجاثم فى الصدر
من القاهرة حتى الجزائر
حتى اسكوتلندا ودمشق و...
فضاءات تلد أخرى
مثلث برمودا منتحرا بأسراره
اصقاع... اصقاع
وكنت السلالة الوارفة على متشرد
وكنت ذهب المحيط.

فيحاء... ايزيس...سوزان
الصوت المخنوق بزئير المسافة
لايمكنه الصراخ
ربما التذكر قليلا

كأنما بالأمس... بالأمس فقط
مرت أسراب المذنبات.

إنتظارى وبعدك

محمد هشام

صباح بدونكِ

ماذا سأفعلُ وحدى
بهذا الصباح
الذى باغتَ الروحَ
وهى تفرْ
إلى ظلمةٍ فى النعاسِ
لتبحثَ عن ملجأٍ
من صباحٍ بدونِك؟

لَيْلْ

ليلٌ يُفتشُ عن لَيْلهِ:
ليسَ هذا الظلامُ
ولا دُكْنَةُ البحرِ
ليسَ هجوعُ النباتِ
ولاهاجسَ الشهواتِ
وليسَ اقترابُ الندى.

يَنقصُ الليلَ عنصرَهُ الأولىْ:
أعيْناكِ مغمَضَتانِ؟

يومٌ بدونِكِ

نازفٌ وقتنا
هل يعشش يومٌ بدونِكِ
في يومِنا؟
هل سيذهبُ يومٌ كهذا
الى أمسِنا؟

طريقٌ بدونِكِ

عابرون سوانا
يجيئون
من حيثُ كنّا نجيءُ
ويمضون في الليْل.

ليلٌ
يوحدُ ظلاً بظلٍ
وظلّي وحيدٌ
يبعثرُهُ الضوءُ.

ضوءٌ
يؤرقُ ما في العيونِ من الشهواتِ
ويتركُ عينيَ نَهْباً
لهذا الضجيجِ.

ضجيجٌ
يعوقُ الحوارَ البدائيّ
بين الظلام وسيْلٍ من الرغباتِ
وبينَ الطريقِ ووَقعِ الخطى.

ماالذي قادَ خَطوي
لابَحثَ

عمّا تناثرَ من خَطْونا
في طريقٍ بدونِكِ؟

انتظاري وبُعْدك

ما الذي يتوجّعَ
بين انتظاري وبُعْدكِ؟
هل أمْسُنا؟

قَليلٌ من الأمس

طقليلٌ من الأمسِ
يكفي:
خُطىً لا تكفّ عن السَيْرِ،
دمعٌ يشي بسِواه،
ازدراءُ الرتابةِ،
ضَجَرٌ بطعم التشابُه والرمْلِ،
ولَعٌ بما في البداياتِ منْ شهوةٍ،
دهشةٌ لاتمل العيونَ،
غِنًى عن ضجيجِ الكلامْ

ولاشئَ أكثر
يكفي
قليلٌ من الأمسِ.
يكفي:
لأفقده اليوم
كي أشتهيه.

المصابيح تنثر عتمتها

شريف رزق

... وكَذَا
مصّابيحى الكليلة، وانفجلرْ الماء فى
رئة اليمامة، وَحْشةَ الطّرَق
القديْمة... / ما الّذى
ستقولَهَ النّجماتُ عنىَ
للصّباح؟ أضاتَ فى
جَسَدى قناديلَ القصيدة، وانتهيتَ إلىَ
تراتيل الفَراغ، وقفتَ لصَفى..
نائحَ فىّ النخيلَ، غرستَ فى كبدى
السَيوفَ، وسرتُ أحمل جثتى...
كلْ البيوتِ تنامُ حولى، والمصابيح العواجزْ
تنثَر الليْلَ، الحمامةُ
تدْخَلَ السّهمَ المْباغتَ../ ما الّذى
ستقولُهَ الأشياءَ عنّى
حيْن تأتى فى الصّباح؟ تقلبّى هونْاً عَلى
رئتَى، وقومىْ، لغَمى
غَسَقَ المحاريب العتيقة، وادخَلى شَبَقَ
النّخيل، تجولَى فىّ، انْظَرى منىُ، اشهَدى:
تَتَجلزنَ الطّرقَ النحَيلة، طَلْسَمَ يهذِى

بَعيداً
جئْتنى فوْقى، تُظلِلُنى بضَوءٍ، ذاهِلٍ
وأنا
تعبتُ،.... كَذَا
حصَانُكَ فى ورَيدى، ياأبى. ورَقٌ
تطَايَر فى السَّماء
مَتمتماً، ألقَ، تهيَكلَ نخلةً
مالتْ تَطالَعَ فىَّ- فاحْترقتْ وعَولى-
واستدارتْ، ثُمَّ سَارتْ، فى شهيْقِ الليْلِ تخبو../ ما الّذى
ستقولهُ الأشياءُ عنّى
حينَ تأتى
فى الصّباح، عَلى
رمَادِى؟

**

... وكَذَا أنامِلُك المُضيئة، وجه، أمى جَبْهةُ
البيْت القديم، عَصَا أبى، هَمْسُ المحاريب الذّكية، جَذْوَةُ
الماءَ، ارْتعاشُ الأزرق الوردىّ، قافيةُ
البنفسَجِ، قُرطُكِ الصّداح، حنجرةُ الزَّبرجدِ
كُلُّ هَذَا ----------- سَاهرٌ
حَبنى
بقلبى....

**

شَجَرٌ يغَادرُنى صُفوفاً، للبْعيدِ...
- وليْس ينظُرُ خلفَهُ صوتِى- المدىَ
ينسَابُ منْ شفتىْ حيبنى، رَاحلاً، كُلُّ
الحَمائم فى فَضَاء دمى مُعلّقةٌ. تغادرُنى الحروفُ
أرائكى، سَهَرُ السّلالم، آية الكرسّى، شمْعى،
واشتعالاتُ الحوارى، كُليتَى، نبضُ الفساقى، حمحماتُ
الخيْل، ذا جَسَدى تفَرغ ذَاهِلاً
تتغرّسُ الريح المدّببة

الأنامِلِ في أزقَتِهِ، ويهذي
راجفاً
ومُحدِّقاً
فيِ غَابهَ التأويلِ، مُنتصَباً
وَحِيْدْ...

**

يمْشي عَلىَ
رَمْلِ الظَّلامِ، يشيْلُ جثّتهَ
ويهذِي:
ما الذّي
ستقولُهَ الأشياءُ عنَي
حيْن تأتي
في الصَّباحِ، عَلىَ
رَمادِي؟...../ وحْدَه
يمشي عَلىَ
ليْلِ الرّمالِ:
تعالني
منّي معي....

١٩٩٠/١/٢٦

قيامة من يشهد

فتحى عبد الله

سر من أسرار الوحشة
لايعرفه إلا من يدخل
ويدور ثمانى مرات
ثم تسوخ القدمْ
إلى ماء يغلى
تأخذه الجنّة والملكوت
وتغطى هذا الجسدَ
بأوراق من زعفر
وترتلْ أول تعويذه
(خنجر
وحصان أبيض
ولغات منسية
تعرف كل حواشيها)
يتكرر هذا مرات عده
ثم يرى أفقا
وإلها يتريض
يحمى بالنار على ظهره
ودخان يملأ أركان الغرفه

والناس عرايا
والأعضاء كأعضاء أخرى
لاتعرف ذكراً من إنثى
والإيقاع بطئ
تتراخى الأجساد
الواحد خلف الآخر
والمائدة على الكعبين إتسعت
لحم من طير
فاكهة من شرق الدلتا
والخمر حلال
ينفض أعضاءه
والرائحة المنشورة
يصل الصوت خفيضا
الكعبة بين الأضلاع
والشاهد مشهود واحد
والفضة كتراب الأرض
إسمع
وتمهل حين تقوم
السر إذا خرج
الرأس تضيع
لاشئ أمامك إلا الخيط
وشارات مفضوحه
تعرف كل مفاتنها
والفرس يشم روائح أهل القلعة
يغطس فى ماء دافئ
ويحط الركب ثلاثة أيام
تدرك سرّ المصباح
وسرّ الأسوارِ
وتنام على السلّم
وسط الخدم المأجورين
حتى تقرب من مجلسٍ

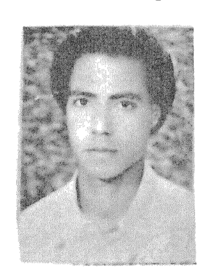
مولاك الأكبر
وتدس الخنجر فى صدره
وتقولَ: الآن إكتملتْ
كل حدود الله
والجسد مباح
رأسي كالرأسِ المرمى الآن
لكنْ
سأعود إلى الجبل نبياً
يحمل أشواق الرفقة
وطبول الفرح المنذور
تَدْخِلنى الحور الرقصه
ويصفقن على وتر مقطوع
وتقومَ قيامةَ من يشهد.



عبد الفتاح شهاب الدين:

رحيل أول شعراء الثمانينات

السماح عبد الله



ماان بدأ جيل الشعراء الثمانينيين يخطو أولى خطواته على طرقاته الوعرة مرسخا جمالياته الخاصة، مضفيا على جسد القصيدة ثوبها الجميل بعد أن أنتزع عنه زركشات وزبرجدات ومساحيق ألصقهابه- عنوة- أشباه شعراء، وأنصاف موهوبين.

ماان بدأ هذا الجيل يطرح مشروعه الشعرى حتى جاء أول يونيو معلنا سقوط واحد من أبرز أبناء هذا الجيل أثر أزمة قلبية أودت بحياته غريبا عن وطنه حيث كان يعمل مدرسا للغة العربية فى سلطنة عمان بحثا عن لقمة العيش.

وسوف يظل أبناء كلية دار العلوم الذين انتظموا فى صفوفها أوائل هذا العقد الثمانينى يحتفظون فى ذواكرهم لسنوات بعيدة قادمة بصورة لشاب أقرب الى النحول، أقرب الى القصر وهو معتل درجات سلم منصة الألقاء الشعرى منشدا قصائده فى جماعة الشعر آنذاك اسمه عبد الفتاح شهاب الدين

وسيظل أفراد هذه الجماعة: مشهور فواز وعبد الحكم العلامى، ومحمد السيد اسماعيل، وفتحى عبد الله، وعويس عوض، وفتحى أبو سلم، وأوفى عبد الله، ومحمد

عليم، وعبد العزيز محمود، ومحمد طلب. يحتفظون في كراريسهم الخاصة... بقصائد له أقرب الى الرومانتيكية، أقرب الى الصدق الشاعرى النبيل.

وستظل ذواكر مجلات الثقافة الجديدة، والهلال، والقاهرة، وإبداع، والجديد، واضاءه ٧٧، تحتفظ في ملفاتها الخاصة برسائل منه وقصائد له نشرت بعضها وأهملت بعضها.

وسيظل دولاب أشراقات أدبية يحتفظ بديوانه الذى كان قدمه للسلسة منذ أربع سنوات قبل سفرة الى عمان.

وسأظل أذكر- لا أدرى الى متى- مصافحته لى فى آخر زياراته للقاهرة المجلة، والمدينة لم يكن فى حرارة مصافحته لى ماينبئ بالفراق الكبير. لكننى أدركت الآن فقط أنه كان على أن أكون اكثر فراسة مماكنت عليه.

وفى نهاية الكلام. هل يؤذن لى على أن أذكر الدكتور سمير سرحان رئيس هيئة الكتاب بأن الوقت قد حان لاخراج ديوانه المركون فى دولاب اشراقات أدبية منذ اكثر من أربع سنوات. حتى لايموت شعره، بعد أن مات هو بعيدا عن وطنه بحثا عن الرزق المسموم.

عبد الفتاح شهاب الدين

أعرف أنك لم تقل كل مالديك. لكننى أعرف أيضا أن ذلك القناص الذى اقتنصك فجأة لم يكن يريدك أنت وحدك. اننى أراه كلما فتحت نافذة، أو ركبت قاطرة ينظر لى، لجيلنا، ولا أدرى لماذا يستعجلنا.

نحن- ياسيدى القناص- أكبر الظن، أننا غير مذنبين.



دمى يصعد الأمكنة

عبد الفتاح شهاب الدين

تابعتهُ

وهو يجرى

ويصعد نحو الخرائط

تابعته

كان منفلتا من حصارى

الذى فرضته التواريخُ

وانتهجته الرواةُ

ولقّنته بالإذاعه

تابعته

واقفا

ساخناً

ثائراً

ذاهباً للتلال المضاعه

هاهو الآنَ

يجتاح صيدا

يعانق بيروت

يشاكل أشجاراً

نمت فجأة فى الصخور

يشابه وهج الخيام
التى تبدأ الملحمه
تابعته
يلحق الخارجين إلى النار
خلف الخرائب
يحاور طائرة فوقها نجمة
فى رداء سداسى
ويسخن نبض الحوار
فيمتد حول الرداء
ويصنع مقصلة صارمه
تابعته
كان- ثم- اتصال
فكنتُ أشجعه بالدماء
وكان يدججنى بالقصائد
ويثقلنى بالبراءه
تابعته
وهو للآنَ
يقفز فوق التلال
وبين الخيام..
يحاول أن يسترد الفضاء
ويهرع صوب القيامه.



قصة

العساكر

أحمد النشار

وانتصف الليل وقال حفنى لحوريه:

- ياللابينا

وكانت اعمدة النور تضئ الشوارع، أما حورية فكانت ترتدى بلوزة مفتوحة رغم البرد، ولكنها لم تكن تهاب أحدا لانها كانت بصحبة حفنى الذى كانوا يسمونه فى الحته بحفنى العضل. وقالت حورية:

- انا بحبك قوى ياحفنى..

وراحت تحتك به اثناء السير، وشعر حفنى بالزهو وسار وهو يدق الشارع بحذائه محدثا صوتا واضحا فى هذا الليل الشتوى. وقالت حورية ضاحكة:

- انت لابس جزمه بحديد ياحفنى؟!

فقال حفنى:

- دى جزمة ابويا الله يرحمه.

وتذكرته حورية وكانت قد مرت شهور منذ وفاته وقالت:

- كان بيحبنى قوى..

وقال حفنى:

- كان نفسه يعيش ويشوفنا متجوزين.

وانطفأ نور أحد الأعمدة وقلت الرؤية قليلا، وبرزت قطة من حارة جانبية، نظرت القطة تجاههما قليلا ثم دخلت الحارة مرة أخرى وقال حفنى:

-الله يرحمك يابه..

وراح يدق الشارع بقوة واستمعت حورية الى صوت الحذاء وزاد اعتزازها بحفني.

كانت في الخامسة والعشرين وتهوى الأغاني وترتدى جونلة قصيرة تكشف عن ركبتيها وصاحت وهي تلف حول نفسها

-اضاف ديسمبر ياحفني

وراحت تحمد الله أن أوجدها في هذا العالم المليء بالمسرات

ودندنت باغنية من أغاني الشباب ورغم أن حفني كان يعشق القديم الا انه لم يعترض وقالت حورية:

- انا بحب الليل فعلا.

ثم راحت تجرى في الشارع فقال حفني:

- على مهلك شويه..

صاحت حورية بصوت مرتفع: بحب ليل القاهرة ياناس.. وراحت تغنج وتحس انها راغبة بحفني أكثر من أي وقت مضى. وشعر حفني برغبتها ولكنه ضبط انفعالاته. اقتربت من دكة بواب مثبته بالارض ونامت عليها وقالت:

- تعال ياحفني..

تلفت حوله وقال:

- مش معقول ياحورية..

عند ذلك ظهر واحد من عساكر الليل المتجولين ماسكا في يده بنطلون. كان حديث العهد بالشرطة ونحيفا وارتاب في الأمر وضيق عينه اليمنى علامة انه يفهم مثل هذه الامور جيدا اقترب منهما وقال لحفني بصوت حاول أن يضخمه:

- بطاقتك لو سمحت

كان العسكرى قصيرا ونظر اليه حفني من عل وقال:

- خليك ف حالك

أخذ العسكرى الأمر مأخذ الجد وراح ينظر لعضلات حفني النافذة من كم القميص وقال:

- أنا مش قصدى... اصلها يعني.

وراح يشير الى دكة البواب.. فقال حفني وهو يأخذ يد حورية ويهم بالسير:

-مالكش دعوة بالحاجات دى.

تحول العسكرى الى ولد صغير قلق ومعذب وقال:

- اصلى بدور على زميلي..

وبدأ حفني السير وقال العسكرى:

- مشفتهوش والنبى؟

قال حفني:

- لأ.

وسارا قليلا هو وحورية ولكن العسكرى مالبث
أن لحق بهما ثم وقف امامهما وَقال:
- اصلنا تهنا عن بعض..
ثم رفع يده المسكة بالبنطلون الصوفى الأسود وقال:
- والنبى لوشفته تقول له إن البنطلون معاى..
ترك حفنى يد حوريه وقال:
- هى الحكاية ايه بالضبط
قال العسكرى خجلا:
- أصله كان بيعمل زى الناس وجه واد وسرق البنطلون
احست حوريه بالقرف وقالت:
- سيبك منه ياحفنى ويااللابينا
قال حفنى:
- استنى بس ياحورية
ثم نظر الى العسكرى وقال:
- يعنى زميلك ماشى دلوقت من غير نبطلون؟!
نظر العسكرى للارض وقال: ايوه..
ضرب حفنى كفابكف ثم قال:
-بقى دى عمايل عساكر بالذمه؟!
ونحى العسكرى جانبا وقال:
- لوشفته هبعتهولك..
وسار مع حورية من جديد ورآهما العسنكرى وقد ابتعدا قليلا فصاح:
- قل له ان الظابط لسه مفتش عشان يتمم..
سارا يداً فى يد وكف العسكرى عن الكلام ووقف في منتصف الشارع. استمرا بالسير حتى وصلا الى آخر الشارع.
كانت حورية صامتة لانها كانت تحس ببعض الخجل وحفنى من ناحيته صمت هو الآخر ولم يشأ أن يفتح الموضوع. وعندما انحرفا فى الطريق المتقاطع وحاذيا صندوق قمامة، رآه حفنى هناك واقفا يرتعد. قال حفنى:
- الواد التانى هناك اهه..
وصلا اليه وكان قد توارى خلف عربة خضار وقال حفنى
- زميلك مستنيك ومعاه البنطلون..
قال من خلف العربة فين؟ قال حفنى: هناك.. واشار الى الشارع، خرج العسكرى من خلف العربة فبانت جاكتته السوداء بذرارها العلوى الخارج من عروته، واسفلها كان اللباس الابيض المصفر واضحا وطويلا ويصل الى ركبتيه. نظرت حورية بعيدا وقال العسكرى: والظابط؟ قال

حفني : لسه مفتش..

صاح العسكري صيحة فرح ثم جرى. امسكه حفني ثم نظر في وجهه وبعد ذلك اطلقه، جرى العسكري فتابعه حفني حتى دخل الشارع.

نظرا لبعضهما مبتسمين وواصلا السيد. ومر بعض الوقت، لاحظت حورية أن حفني قد اصبح حزينا على نحو ما. توقفت ثم نظرت اليه وقالت: مالك؟ أمسك يدها ثم ضغط عليها وقال:

- العسكري اللي كان قالع بنطلونه

- ماله؟

- فيه شبه من ابويا

ابتسمت بحنان، ثم ربتت على ذراعه وقالت:

- تعيش وتفتكر ياحفني..

ومالبثا ان عاودا السير وكل منهما يحاول أن يستعيد حالته التي كان عليها قبل أن يقابلا العسكري..



قصة

نخيلة ترشد القمر

عاطف سليمان

أنهضها ملاك مطيع من نومها، وآنصرف. شكرا له. لعلها لم تكن نائمة جدا. فى الحقيقة كم هى هينة وظيفة الملاك المكلف بانهاض أم. ولأنه، بسلاسة، تفيق الأمهات من نومهن ، فقد ظل ملاكها طيلة عشرين سنة وحتى هذه اللحظة وفيا لوسيلته، ولطالما توفرت لديه شذرات من رائحة فحم مطفئ بالماء، رائحة ماصة داكنة، ماكان عليه إلا أن يبثها حول فراشها ، فتنهض الأم.

آذان الفجر لاينبغى إعتباره شيئا وشيكا الآن، فلن يسمع قبل إنقضاء ساعتين. أما الملاك حامل رائحة الفحم فقد مر بالتأكيد وأطلق شذاه. والأم لاتمد إصبعها لتطفئ الراديو الصغير بجانبها رغم أنه كان يصفر بطريقة تعنى بجفاء ووضوح أن الآخرين، تماما، نائمون. وربما كانت تحتاج هذا الصفير، هذا الود الضال، المعكوس، لتتسلى، وحتى يتسنى لها أن تقعد وتتطلع الى الطلاء الجيرى على حوائط الغرفة وقد شحنه نور القمر وضوأه، تبدو- كعادتها فى مثل تلك الليالى- منساقة وراء نظرات نفسها، وهى تتصيد تهيؤاتها من تجعيدات الجير على الحوائط، ومن أختلاط الظلال والمسامير والأشياء المعلقة، رائحة الفحم المطفأ بالماء خافتة جداً هذه الليلة، والأم فى فراشها تتوقع أن يخبط أحدهم على بابها، تتوقع الخبطات كمن إتفقت عليها، وتعلم أنها ستأتيها مكتوبة من أسفل الباب بفعل قادم جرئ يركل الباب بقدمه أو ركبته مرات عديدة، ويدخل، ويشرب، ويستريح، ويصدر كل الجلبة التى تليق بعائد عزيز، حتى أنها مدت يدها وأطفأت صفير الراديو، متخلصة من تعويقه وإنعدام جدواه، باحتراس، فهى ستعاود الاحتياج إليه على أية حال ولو كشئ لارسالة له ولامشيئة. الليل يطلب حطبه. والباب، عساه يخبط خبطات حقيقية بعد قليل، خبطات من مستوى الكتف، ذات علو، تحذقها الأم حالاً، فتدخل

حسيبة، ابنتها، أو إبنة أختها بالأدق، بذات الطلعة الرصينة وقد أحاطت عنقها بشال وردى ينضوى تحته شعرها الأسود الأسيوى، شال لايقيد شعره، وإنما يشده قليلا إلى العنق ومن ثم يرخه على الظهر، لتتلذذ هى بخربشة أطرافه على كعبيها وبطنى قدميها فى قعود الصلاة.

الفجر هو طاووس الصلوات، عيدها، ذلك أنه حنون وحسب، لايبلبل ولايمتص أشواق الروح، وحسيبة التى تحضر لتصلى الفجر، دائما، مع خالتها لاتكترث بما اذا كان إنتباهها لدغدغات كعبيها يفسد صلاتها أم لا، وكانت كذلك لاتعتبر صلوات النهار، كانت صلوات النهار لاتواتيها.

والليلة، ماأشد تنعك الأم بما تمنحة عينا الفتاة من سلام. سلام طافر. ربما كان الحال يتعلق بنافذة تفتح أو تغلق هنا أو هناك فى نفس إحديهما، وربما كان هذا السلام محض صدفه

كانه ليل، وكان سلام يشبه السلام.

بعد أن أتمتا شعائر الفجر، همست حسيبة التى ترعى إنتظاراتها:

- أمى...

وسهمت عن قول مامعناه أن رجلا، البارحة، فاتح أباها فى شأن خطبتها.

وماكان الأمر أمر سهو.

فيما كانت الأم التى ترعى إنتظاراتها كذلك تفهم أن إبنة الأخت قد سهت عن قول مامعناه أن رجلا فاتح أباها فى شأن خطبتها، وأن الأمر ماكان أمر سهو،

وثانية همست حسيبة:

- أريد أن تساعدينني حتى لايقبله أبى.

تنفس الصبح، ونعست الفتاة متكورة فى ثوبها الأخضر، ومتجلية فى الغبش مثل حفنة دافئة من عشب.

*****

- ٢ -

حسيبة، إسم أزرق، ذو بشارة، يكاد يتهيأ كلما تهيأت أنثى لتتمتع بأمارات التكتم على انتظار مالا يمكن كشفه، لحسيبة، كان اذا، إسم حسيبة.

ويذكر جلال الدين، أنه وفي عمر العاشرة، كان أسود القلب بما يكفى ليرجو لو أنها حازت منذ الأصل إسم نجلاء، الواضع، السامق، المحفوظ فى كتاب سيرة أبى فراس الحمدانى لتطالعه عيناه، فيشغفها، لم يجرب أبدا أن ينطق بحروفه، لم يجرؤ، ولكنه إهتدى الى كتابتها ملتوية كطلسم لاينفذ إليه أحد. وكان له، فى العاشرة من عمره، أن إستوت نجلاء وكتابها سرا أثيما بينه وبين نفسه.

صيرهما الأهل خطيبين حين كان هو فى الحادية عشر وكانت هى فى الثامنة، وفى وقت متأخر من ليلة الخطبة إختلى جلال الدين بكتابه، ثم دفنه، دسه فى حفرة، بلاشعور تقريبا، والنسخة المستبعدة لم تكن ملكه، وإنما كان قد استمرأ إختلاسها من صندوق شقيق حسيبة، الذى إكتشف ضياع كتابه، فيما بعد حصلوا على نسخة جديدة من ذات الكتاب، لم يقربها.

فى الأيام التالية لخطبتهما، داومت أمه وأمها على إستعادة كون حسيبة وبينما هى مجلسة

الى جواره، بقيت ساهمة العينين بنظرة ممتلئة، لا ترمش، رصينة الى حد أن لونهما- عبر الليلة- استحال من العسلي الى الأسود. فاحتسب بأن ماحدث في حال عينيها إنما هو بسببه، وأنه لذلك شاهد يلزمه.

أثناء أواسط النهار، بقيت حسيبة تصادفة، بينما هو يمر عبر باحة بيتهم، لمرات عديدة كل يوم، آتيا، أو راجعا الى رفاق ألعابه، مجتازا البقعة التى آوت مجلسهما ليلة الخطبة، متمهلا، وملقيا على جسدها إيماءات شاحبة، مرتبكة، ولو أن حسيبة كانت أكبر بعشر سنوات لادركت أن ماتيلقاه جسدها إنما هو أكثر شحوبا وأكثر ارتباكا الى الحد الذى ييسر التوهم بأن جلال الدين، خطيبها، قيد التأهب للمرض، للرجولة، أو لإحدى لعبات الكيمياء المدهشة.

ومهما يكن من شئ، فقد إنقضت تجوالاته القلقة في أواسط النهار، وبات مفهوما لدى الأهل، في البيتين المتصاهرين، ذات ليلة، وبعد حادثة السيدة «.........» صاحبة العصافير، أن جلال الدين قد فر أو هرب أو غادر بدراجته، دون أن يمس أى شئ من متعلقاته، وتناقلوا الخبر في هدوء وحزن شفيف لكأنما مسوقين بالايقاع البهيج الكامن لليلة دافئة مقمرة بهية من لدن يناير. وإنفردت حسيبة بالعثور على الحريقة الصغيرة، التى بدا أنه أشعلها ثم أطفأها بالماء قبل أن يمضي، والتى حفنت الأم من رمادها واستنشقت، حريقة خضراء لاتنسى، فسيظل ملاك الأم يمد كفه البضة فيها، وينشل من رائحتها، وينثرها على فراشها ويوقظها.

لعل جلال الدين قد ألقم النار كتابه السرى، بعد ما نبش عليه واستعاده، وشاهد قبل أن يصب الماء على النار رماد حروف نجلاء يختلط بباقي الرماد ولايفقد سموقه وسطوته على عينية.

****

رائحة فحم مطفأ بالماء تهب على سرير الأم، كالعادة، وتوقظها، بينما حسيبة لم توافِ بعد ميعادها الليلى لمؤانستها وصلاة الفجر. ولعادته، كذلك، يوشك جلال الدين أن يدفع الباب ليعود، وربما تعوزه معجزة هينة ومخففة ليس إلا، والأم في سريرها ترجو وتطلب الخبطات الدقيقة، الأليفة، التى لحسيبة، والصادرة من مستوى كتفها، وباتت العاهلة التى تكلفت عشرين سنة بانتظار غائبها يبهظها الآن أن تتأخر حسيبة هكذا.

كانت حسيبة قد أسلمت هواجسها طوال مابعد الضحى الى لسان عرافة غجرية متجولة. فأحيطت بتفاصيل مرتبكة، متكاثرة، صائبة وخاطئة، واستسلمت للانصراف عن متابعتها، متأصلة، وفيما يخص خطيبها، جلال الدين، ما اذا كان هو المقصود ب من لمحمك ودمك ويرجع بعد سنة، أم انه هو الذى ستحمل من صلبة جنبينا مع تبويضها المقبل، أم...، بينما الغجرية مستغرقة في صميم حرفتها، مستعينة بما تتناولة من جيوب جلبابها، ليصير لدى حسيبة ماتتوقعه عن الكهل الذى سيشيع جثمانه ذات ليلة مقمرة ليدفن في بقعه جرداء حمصتها فيما سبق نار حريقة خضراء.

ليل يطلب حطبه، والأم تتملص من سريرها، وتفتح الباب الذى لا أحد وراءه، وتعود لتنظر في فراشها، وتشيع نداءات الفجر، وتبددها، لأنها لم تحمها من خلو الباب من خبطات حسيبة، حسيبة المصلية الجميلة التى كان ينبغى بذل الانتظار في سبيلها من قبل مئذنة، صارمة، ليل

يطلب حطبه، وفي الليل لم يقو الانسان على عمل شئ، أبدا، غير النظر داخل نفسه، وربما إنما ينظر داخله محتالاً، أو متنكرا، أو متناولاً ثمة أداة.

وتدخل حسيبة، دون أن تبالي، وهي ترمي بنفسها في أحضان الأم، بأنها المرة الأولى التي تجردت فيها من عطرها الحار، الداكن، الثقيل، الرجالي، الذي نثروه عليها وقتما كانت عيناها تتحولان من لون الى لون، والذي أطلقت شذاه لأكثر من عشرين سنة، ليلة بعد ليلة، مخلفة مئات القنينات الفارغة، والأم تضمها بشغف، ولا ترخيها. كل المآذن صامته، وحسيبة التي كانت تنتزع نفسها من التفكير في تبويضها المقبل، تمتمت في صدر الأم:

- صلاة الفجر!

- تزوجي يابنيتي..

قالتها الأم، تزوجي بنيتي، إستريحي. قالتها كما لو أنها تزف بشارة سماوية لانقيض لها، تزوجي بابنيتي، وأقلعي عن إنتظاره، عساه يفهم أو يستريح كذلك، كانت الأم تتمتم، وتشحن نبراتها بقوة أفكارها، ورحمتها، يداها تربتان على شعر الفتاة وكتفيها وظهرها حيث العطر غافل، وحسيبة تتلقي رقيتها وهي مغرقة وجهها في صدر الأم، عاجزة عن الانتباه، وعن رفع وجهها وفتح جفونها لتتبين حاضنتها التي سترعى إنتظاراتها منفردة. كانت حسيبة تشعر بقلبها يتخبط عشوآئيا، دون أن تنفعه أنفاسها الضحلة المتهالكة. ولعله- قلب الأم- هو الذي كان يتكفل ويقود، وفي تلك الأثناء، حياتيهما، بجدراته وفضائله كقلب أم.

وحسيبة، لو أنها قويت على التعبير لقالت، نعم سأتزوج يا أم جلال الدين، ياأمي، وسأزيح الانتظار كما نزيح الحداد دون أن نعلي الحزن أو نتهمه، وحين يمتلأ ثدياى ويتفجران، سأشبع طفلي، ليشب ويؤاخي جلال الدين، وآنئذ سنتمكن جميعا من انتظاره كما يليق.

بعد أن أتمتا شعائر الصلاة، جلست الأم تعجن الحناء، في طبق صيني صغير، وَرويدا رويدا انبعثت رائحة الحناء الدافئة الى هواء الغرفة وعبقته، كان الوقت سكونا مشمولا بالسلام، هبة الفرح، وقطعة من ذكريات تتهيأ هنا أو هناك.

طلع الصباح، ومابال حسيبة تضع وتضع نظراتها الراضية على يدى الأم الفياضتين، وتخلد لانصاتها الورع للحكاية الأثيرة، المستعادة، عن المرض الذي استغرق جسد جلال الدين وجسدها طيلة شهر، متتبعة تضافر الأحداث وهي تكاد تميت الطفلين في كل مرة وتهلكهما تحت طائلة التايفويد وهذياناته، لولا الصباح الذي أنقذ فيه الطفلان نفسيهما حين نهضا من تلقائها، سليمين، يلعبان.

مابال الصباح يشبه الصباح.

****

أنهضها ملاك مطيع من نومها، وانصرف. شكرا له. لعلها لم تكن وحيدة جدا كانت موصلة عبر الباب المفتوح بلمحة من فردوس صغير حميم، فناء البيت. في وسطه وقفت نخلة بلح تلاشى العتمة، وتخترق السقيفة، موالية، بأناة، نموها وترقيها. كانت قد نمت مائلة وهي صغيرة ولطالما استهوت جلال الدين فداسها مرارا بدراجته ذات الثلاث عجلات، وكانت الأم تلومه وتعيد تدعيم

النبات بعصا أو غصن، والنخيلة لاتنى تكرر الوقوع تحت العجلات ريثما تكرر الوقوف تسندا على وسائل الأم. وكان بعد السنوات، أن شبت النخلة، عالية ،قويمة، مخلفة- قرب الأرض- تقوسها القديم.

في ذلك الليل الصافي، كانت الأم وحيدة، تسند نظراتها على نخيلتها الناجية، لحظة تلو لحظة، وتتعزى.

١٩ نوفمبر ١٩٨٨



قصة

إنتظار

عصمت قنديل

خلف زجاج النافذة المغلق، وقفت أرقب السماء. السحب الرمادية تتدافع مسرعة، تحجب الشمس، لحظات وتعبرها لتصطف بعيداً.

خلا الشارع إلا من بضع سيارات، تمرق مسرعة وعلى الناصية المواجهة لباب المدرسة، تكمن عربة صغيرة بعجلتين خشبيتين تتصاعد من فوهة مدخنتها، المكسوة بالسناج حلقات خفيفة من الدخان. ثم تتلاشى خلف يديها الخشبية، تسمر عجوز نحيل. متدثر بكل مالديه من أسمال. يلف رأسه ورقبته بكوفية كابية، لايظهر منها سوى أنف وعينين، شاخصتين نحو باب المدرسة المغلق.

استمر جيش السحب فى التدافع والإصطفاق. والشمس قرص برتقالى كبير يلمس أطراف الكتل الداكنة.

صحت من غفوتها وباغتتنى.

- الساعة كام دلوقت.

نظرت لساعتى الملقاة على المنضدة

-الثالثة.. أظن!

الوقت لايشبه هذا الوقت من النهار

تدفع الدكنة ضوء النهار، خلف القرص الشاحب الكبير، متعجلة.

اقتربت أحدق فى وجهها، تجاوزتنى نظرتها وتعلقت بالنافذة. وتلؤها سكينة غريبة.

أخذت يدها، أقبلها بين يدى. باردة ثقيلة. أتحسس الأوردة الزرقاء المنتفخه بزراعها. أرطب شفتيها بطرف الفوطة المبلل.

تمتمت لى بالدعاء، مستسلمة لنشاطى المفاجئ.
أدثرها بالأغطية. وأحكم الشال الصوفى حول وجهها.
همست
- لا أشعر ببرد
ألقيت بجاكتتى الثقيلة بعيدا. أتحرك في الغرفة بلا هدف. تلاحقنى ابتسامتها الساخرة.
أضع ماء في إناء الزهور الجامدة. أنظف المنفضة، من بقايا السجائر. أرفع سماعة التليفون الأخرس.
أعيد ترتيب المقاعد والمناضد المرصوصة. ويصطدم ظهرى بحافة السرير المعدنى البارد.
- آه... نقولها معاً
....
يدق جرس المدرسة. أعود لأقف وراء النافذة.
انزلقت العجلات الخشبية الصغيرة على الأسفلت باتجاه الأجساد المتدافعه من باب المدرسة المفتوح. يتدحرج خلفها العجوز النحيل، وقد دبت فيه الحياة.
تمتد الأيدى نحوه بالنقود، وتعود حاملة كيزان البطاطا الساخنة.
تتحرك يداه يآليه، لحبات البطاطا- يلفها بورق الكراريس القديمة، وترتد جنبه. تسقط النقود، بجيبه العميق.
يتسرب الأولاد الى العربات. وفى الشوارع الجانبية. يجمع العجوز ماتبقى من البطاطا، فى كومة صغيرة.
أطبقت الكتل الداكنة على القرص القرص البرتقالى وجثم هواء رصاصى، بهامات الشجر الساكن.
ألصقت وجهى بالزجاج المصقول. سرى الىّ حقيقة فارتعدت لحظة.. أخذت أعبث بالبخار المتجمع فوق الزجاج بأصابعى كتبت كلمة «مطر»
انسالت القطرات من الحروف الثلاثة. وانهمرت م ط ر.
انفض الأولاد وأغلقت أبواب المدرسة. هدأت حركة العربات القليلة المسرعة. وساد صمت ثقيل.
أختفى العجوز وعربته الصغيرة. واحتلت الناصية سيارة سوداء مغلقة.

فبراير ١٩٩٠

قصة

الخالة تغني

هناء عطية

رأيتها ساكنه... وقد أسلمت ظهرها للماء، ثم قالت وهي تحدق في السماء وقد انتصف قمرها: «أريد أن أسبح دون ملابسي» وتلفت حولي وأنا أحاول ألا تغيب عيناي عنها.، وكان النخيل البعيد على الضفة الأخرى من النهر منتصبا كأجسام سوداء.. لاتتحرك، نقيق، الضفادع يعلو شيئا فشيئا. قلت : «أخلعيها عنك ياخالتي».

وابتسمت وهي تفك ضفائرها.. واكتشفت أن الماء قد وصل الى خصري فانتفخ فستاني.. وخيل الى أن أسماكاً صغيرة تسبح تحته.. فأحسست بدغدغة خفيفة عند ركبتي، فهرعت اليها وأمسكت بإحدى ذراعيها.. ولما نظرت كانت عارية تماما..تغسل صدرها بالماء وهي تتحسسه برقة.. قائلة: «سنفعلها كل يوم»

: «نعم.. عندما آتي كل صيف»

ورحت أغسل صدري تحت الفستان مثلها..

فضحكت ثم أخذت تخلع لي ملابسي التحتية وهي تقول: «هكذا تلمسين المياه ». ونامت على ظهرها من جديد، وثدياها الصغيران يلمعان.. ثم قالت: أعطيني قطعة من الحلاوة الطحينية. فمضيت بهدوء الى حافة النهر.. والتقطت الورقة الملفوفة التي وضعناها على الشط، وعدت اقترب منها بحذر.

قالت وهي تلتهم قطعة منها ببطء وتلذذ «سوف أدخر كل نقودي لشراء الحلاوة»

وأعطتني الورقة، فقذفت بها الى الشط، وراحت تبتعد وهي تغرق رأسها في الماء وتشد فتحتي انفها بأصابعها. ولما اختفى جسدها تحت الماء، شهقت، فانتفضت بجانبي ممسكة بأحدى ذراعي وقالت: «لاتخافي.. لن تسحبني الجنية»

وشعرت برائحة الماء تملأني، فرحت أنثر الماء عليها وراحت تفعل هي الأخرى- ثم أمسكت بكلتا يدي واخذنا ندور حول أنفسنا نقذف بعضنا بالماء، ونحن نخبط الأحجار اللزجة بأقدامنا

وبينما أخذت تبلل شعري براحتيها.. سمعت كلباً ينبح من بعيد.. فقالت وهي تبتعد:

- «كلب أبو يوسف»

وسمعت أصواتاً مختلطة لرجال كانوا يقتربون، فهرولت ناحيتها ورأيتها تضحك وهي تغرق رأسها تحت الماء، فأخذت أجرها ناحية الشجرة حتى اختبأنا تحتها. قلت: «ألم أقل لك ياخالتي؟!»

قالت وهي تلتقط الورقة: القد ابتلت الحلاوة»:

«لاتحزني سوف اشترى لك غيرها في الصباح»

ورأيتها تحت الضوء الفضي.. شاحبة.. ضامرة الجسد.. وقد انكمش ثدياها كطفلة في العاشرة ولما اقترب الرجال.. همست: «أنه صوت حسان بن نبوية.. انظرى كم هو جميل» قلت: «أخشى أن يرونا هكذا»

قالت وقد التمعت عيناها فبدت اكثر اتساعاً:

: «هل انا قبيحة جداً؟!!»

:لايا خالتي.. لماذا؟»

صمتت للحظات وهي تراقبهم حتى ابتعدوا، ثم قالت: «في الصباح سآتي لك بأكواز الذرة ونشويها في فرن أبو اسماعيل.. غدا سيخبزون..»

وراحت تتحسس الحلاوة وتجففها من البلل.. محدقة في النخيل البعيد ومستطردة:

: «أتاتين لي بالحلاوة من مصر في المرة القادمة؟!!»

: «نعم.. دائما سأفعلها»

وشعرت برعشة جسدي.. تحت فستاني المبتل

قلت: «أندخل الدار من سطح نبوية؟!!»

: «نعم.. انها دائما تترك الباب موارباً»

: «واذا رأتنا جدتي!!»

: «إنها نائمة.. سنمر من سطح نبوية الى سطحنا»

وراحت تقف من جديد وهي تتحسس شيئا لزجاً بين فخذيها، بنشوة وألم.

ثم أخذت تتسلل الى الماء حتى نامت فوق ظهرها، ورأيت جسدها الأسمر يتأرجع فوق الماء.. وسمعتها تغني.

صورة

غالية قبانى

لقطة (١)

فى الرابعة من صباح صيفى، يبدو أنه لايختلف عن صباح آخر فى هذا البيت. أمام منزل مسور لعائلة متوسطة الدخل اصطفت ثلاث سيارات، ووقفت خادمة ذات ملامح آسيوية تسند ظهرها الى «الدرفة» المغلقة منه» وكان خادم آخر يتبع البيت نفسه يغسل واحدة من السيارات الثلاث.

لنفترض أن هذة اللقطة المسرعة على الحركة الأولى من اليوم قد نشرت فى كتاب مدرسى للصف الرابع الابتدائى، فتسأل المدرسة التلاميذ: «ماذا ترون فى هذه الصورة» ؟

تقول تلميذة: « الخادمة اهملت عملها ووقفت تتفرج على الشارع»

ويقول تلميذ: «الخادم يتلكأ فى غسل السيارة»

يكمل تلميذ آخر: «صاحب الدار سيضرب الخادم اذا استفيظ ولم يجدها نظيفة». انزعجت المعلمة من هذا الخطأ التربوى، واستنكرت فعل الضرب.

قال الولد: «هكذا يؤدب أبى خادمنا». قالت المعلمة وهى تقرأ من كتاب الايضاح: «بالنظافة نحافظ على بيئتنا».

عندما نشرت الصورة فى احدى الصحف ذيلت بهذا التعليق: « وجود الخدم فى البيت قنبلة موقوته».

ويقول الحدث: «أن اجمل الأوقات يكون عندما تبدأ تثاؤب النهار معهما. حيث لايضطر احدهما الى التهام الدقائق كما لو انها شطيرة منفرة لاتنتهى. راح هو يمسح رطوبة السيارة بايقاع بطئ معطيا الأولوية لانثيال حكاياتها، أما هى فقد اتكأت على ساعة زمن تفصل عنها الاستيقاظة الأولى فى البيت، الآن، وقبل أن يصحو ضجيج لا يهدأ قبل ساعة متأخرة، الآن فقط

يمكنها أن تروى حلم الليلة الفائتة، تحكى عن لقاء تذهب اليه كثيرا فى المنام، نصف أمكنة تعرفها هناك تماما. وتقص حوار جرى مع وجوه تبث فى روحها رائحة الانتظار.

يبتسم الآخر وهو يمسح غبش الليل عن زجاج السيارة، مايزال ندى حلمه يرطب عينيه هو. فى احلام رفيقته أماكن تشبه بلاده. يسألها فتشرح، كأن فى احلامها اشخاصا يعرفهم!..

- أمى بكت كثيرا قبل سفرى

- وأمى ماتزال تبكى فى كل رسالة تصل.

يبتسم الآخر وهو يمسح غبش الليل عن زجاج السيارة.

وسكب الماء على رغوة بيضاء فانجلت صورة أمراته على صفحة شفافة حانية وشاحبة، تعد اياما سقطت من العمر، ليعود اليها «مؤقتا».

فرش صورا مفككة فوق مساحة الزجاج. ذكريات اعتادت أن تبلل جفاف سنوات يقضيها اشغالا شاقة فى سجن الغربة.

قالت بلهجة حاسمة:

- سأعود بمجرد أن تتحسن ظروف أهلى.

قلت ذلك أنا قبلك وهاهى خمس سنوات تمر

انكمش بعضها على بعضها الآخر كأنها تدفئ جسدها من برودة الفكرة: « لن احتمل الاهانة اربع سنوات أخرى»..

قالتها بهدوء بالغ هذه المرة وبانفعال يشبه الوقت الذى يقال فيه.

ثم تراجعت قليلا الى الحائط وأسندت ظهرها الى ماضى تداخل مع أحلامها، فما عادت تفرق بينهما.

لقطة (٢)

فى اللقطة التالية انشغل كلاهما بحياكة مونولوج داخلى مع أشخاص وأصوات وأمكنه. راحت هى تلم أبخرة حلم تصاعدت من ذاكرتها فى محاولة لاستبقائها أطول فترة ممكنة. وغاب هو فى جسد أنثى غائبة فجرته تفاصيل جسد حاضر. حالة من تكوم الاحاسيس فى مكان ظليل، لاعلاقة له بمنزل متوسط الدخل فى بلد غريب، وفى ساعة مبكرة حيث كانت المياه تتسرب من حنفية منسية باتجاه الرصيف بعد الخامسة من نهار صيفى، ساعة صحى فيها أهل البيت بشهية مفتوحة على العنف.

وهكذا سقط من تعليق المعلمة على الصورة ان اللقطة فريدة، واحتمال تكرارها فى الصباح التالى احتمال ضئيل.

ديسمبر/ كانون أول ١٩٨٨

قصة

خاتمة البداية

عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل

فغمت خياشمه روائح البرسيم.

روائح..روائح.. روائح.

وروائح بغير برسيم.. البرسيم فى المخيلة. فى المخيلة ماض مافتئ يجتذبه إلى المساحات الخضراء التى مشى فوقها قبل أن تتحول إلى مناطق سكنية.. كل شىء يتغير. حتى الشوارع التى كانت فى ليونة التربة أصبحت مفرودة بقسوة البازلت والحجارة والقار.

عندما إقترب الحوذى منه، بدت عليه علامات الإستياء والقرف.. جمجم بصوته أمام حزمة العشب الجاف التى وضعها الرجل تحت أنفه.

عشب جاف.. طرق أسفلتية، وعيون الذاهب والجائى ترميه بالحنق والكراهية خاصة بعد أن أعلن عن موقفة العدائى منهم بالعض الرفس.

فى ذلك اليوم، نصحوا الحوذى بأن يرميه بالرصاص رحمة بهم، حيث ظل هناك وحيدا بجوار الطوار، بل ومصراً طوال الوقت على إسترجاع روائح الأيام التى كان نصيبه فيها جوالا من الفول والشعير.

كيف أصبحت حصته من الطعام فى اليوم الواحد توزع على مائة رجل؟... أليس هذا سبباكافيا لإخراجه من حالات الهدوء ورفس بنى أدم بالحوافر؟، ثم كيف تستقيم خطواته وليس أمام الحوذى عمل يؤديه سوى السخط وسب الدنيا والهاب ظهره بالسياط؟.

لماذا ظهره هو؟..

كل الأيادى والكرابيج تلدعه، مع أنه كان دائب الحركة، لايكف عن انتهاب الطرقات بحوائج الخلق.. ينطلق من رؤوس النخل الى مهاوى رماد حياتهم.. فى فمه صهيل يتصاعد الى موجات

من السحاب، وفوق ظهره صناديقٌ مليئة بالأحزان والقرف وأوجاع القلوب المكلومة.

فى آخر مشوار له معهم. سمعهم يقولون وهم يتحسسون بعيونهم ضلوعه البارزة. القضاء عليه رحمة. ساعتذاك. لم تختلج فى جسده عضلة واحدة. وحين رأى رصاصة صاحبه وهى تخرج من فوهة البندقية بذنب طويل من اللظى، إشرأب برأسه فى إعتداد. هذا قدره مع عربة قديمة ظل يجرها خلفه بصريرينكأ الأوجاع ويدمى القلب.

إجتاحت اللحظة المغتالة ضبابية الرؤية، وكان زبد البحر يخرج من فيه مصحوباً بصهيل كالنواح، وقد تعامدت الشمس والسياط على ظهره، ثم ينتهى هذا الجهد وعناء المشاركة ووعثاء الطريق برصاصة إندفعت على إثرها الدماء من غرته حتى صبغت عينيه، وحرك الألم عضلات جسده بشكل أحال تراب حوافره إلى مجموعة من السحب المتحركة.. التراب الذى خرجت من طينه كل الأمم سيعود مع أمطار الربيع القادم ليشكل من أوحال الطرقات عجينة جديدة من المخلوقات.

وحين تهاوى بجسده فوق الأرض، كادت حوافره أن تسحق حشرة خرجت من عفونة البول والروث والطين، وإذ رآها بعينيه الجاحظتين وهى تنط إلى داخل إذنه، تجمدت على وجهه ملامح الدهشة الأخيرة، وقد سمعها تقول: حاسب ياحمار!



تواصل

القاص عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل

فى الستينات، لم تكن هبّة (بفتح الهاء وتشديد الباء) فن القصة القصيرة، بمختلف تياراتها، الاجتماعية والفردية، والذى يأخذ من المنهجين، كل بقدر، قاصرة على القاهرة.

شهدت الأقاليم، العديدة، نضوجا مماثلا، ولعل النهضة الأدبية التى تحققت فى المنصورة، كانت من أبرز الأمثلة. ولعل سلسله «أدب الجماهير» (كتاب أدبى غير دورى، يصدره أدباء المنصوره) كانت، ومازالت، تحمل أعباء هذا النهوض.

وآمامى الآن، العدد الثانى من هذه السلسلة العتيدة، ويضم مجموعة قصص قصيرة، بعنوان «كش ملك» لعدد من ابناء الدقهلية: عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل، زكريا باهى، وجيه عبد الهادى، والمايسترو الذى لا «يوّن» فؤاد حجازى.

ويحمل ظهرا لغلاف، إعلاما، عن مجموعات قصصية لزكريا باهى، واحمد حسنى «إين هما الان» وروايات لفؤاد حجازى َولعادل حجازى، ودواين شعر، لمحمد يوسف وزكى عمر.

ولعل أقسام اللغة العربية وآدابها بالجامعات الاقليمية، مطالبة، قبل غيرها، بتوثيق ونشر، ودراسة هذا الابداع، واستكناه خصائص إنسان الاقليم وبنائه الاجتماعى والنفسى والتاريخى، كملمح من ملامح الانسان المصرى.

ومجلة «أدب ونقد» تنشر فى هذا العدد، قصة «خاتمة البداية» للقاص عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل، كواحد من أبرز جماعة «ادب الجماهيرَ» إمتازَ أسلوبه دائما، بالحدة، والتحديد، ولعل به بعض الجهامة، الا أن هذه الخصائص. كانت فى خدمة العمل الادبى، فى أول عهد القاص بالكتابة، ويبدو أن الحياة، تقسو علينا، بأكثر مما نشعر به فعلا. وهنا فارقت حدة اللغة، خدمة النص الأدبى، وكم وددت لو أن المجلة، طاوعتنى، ونشرت أمثلة، على ذلك، من قصص عبد الفتاح، لأن هذا بالتحديد، كان موضع خلاف، بينه وبينى، وتراكمت القصص لدى المجلة، وفىْ كل منها،

كأن يدا خفية عبثت، لتفسد كل شيء، وظن عبد الفتاح بالمجلة الظنون، وحين التقينا كان لابد من المصارحة، ولم يقتنع، أو هكذا ظننت، وقال دفاعا، ذوب نفسي اقتناعا به، على اللغة، وعلى الادب ان يحملا بصمات القسوة والقهر، والجهامة القائمة، والتحدى الخشن، وكل هذه القسمات التى تتفظظ بها حياتنا، وزاد دفاعه من حرج «أدب ونقد» فماذا يكون دورها، إذن، اذا لم تقدم صفحاتها لمثل هذا الإبداع بجهامته وخشونته، إلا ان «المبدأ» الذى تأخذ المجلة نفسها به، كان يقف صلدا، اننا لاننشر، إلا فنا توافرت له خصائص الفن، تحققت به أهداف الرسالة، وأولى هذه الخصائص، أن توظف اللغة فى خدمة النص.

واستمر الحرج، الدقيق، الذى تعانيه المجلة، بين قاص له تاريخه المتمثل فى ابداعه الخشن الجميل، وبين قسوة الحياة التى امتدت بأصابعها الغليظة، الى قلم الفنان والى لغته، والى بنائه وتكوينه.

ومن اسابيع، أرسل عبد الفتاح مجموعه قصص أخرى، ووضعتها أمامى، جافلا من الاقتراب منها، وكان لابد مما ليس منه بد، كما يقولون، وقرأتها، وأخذت نفسا عميقا، أخيرا، سيطر الفنان على قلمه وعلى بنائه وتكوينه، صحيح مازالت الخشونة والجهامة والحدة، لكنها عادت لتكون سمة أسلوب فى التناول وليست عاصفة تقتلع كل شيء.

تحية، للقاص الفنان، المبدع، «المكافح» عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل.

محمد روميش

د. سيد القمنى

«مصرنة» المنطقة فى مواجهة «تهويدية» المنطقة

عبلة الروينى

لم يعد الامر مجرد اعادة كتابه التاريخ، بل قراءته قراءة صحيحة وفقا لمنهجية علمية صارمة ودقيقة.. تلك هى دعوة الدكتور سيد القمنى الباحث فى التاريخ والديانات القديمة نحو نقد العقل العقائدى فى تطوراته وتحولاته بل وحتى انحرافاته ومصالحه. لاعلى طريقه الفلاسفة وانما على طريقة المؤرخين.

وفى كتابه الأول (أزوريس أو عقيدة الخلود) قدم جهداً غير مسبوق يتجاوز خلاله كل الرؤى السابقة فى التعامل مع التاريخ والتراث

واذا كان كتابه الثانى (الحزب الهاشمى وتأسيس الدولة الاسلامية) قد أثار ردود افعال عديده تراوحت من بين اتهامه بالتعدى وبين وصفه بالاجتهاد، فإن ماقدمه الباحث لم يأت بجديد عما سبق أن قدمه ابن خلدون أو الباحث العراقى جواد على أو الكثير من الباحثين والدارسين، لكن يظل منهج القراءه والتفسير المقصود للواقع الاجتماعى والاقتصادى منهجاً يلقى بالكثير من الضوء على شخصية الباحث وجديتة العلمية.

وقبل أن نتعرض لمشروع القمنى الكبير فى تحديد موقع مصر من التاريخ، والبحث عن الوجه الصادق للشخصية المصرية نؤكد بداية ان القراءة الصحيحة للتاريخ ليست بالضرورة قراءة واحدة، وليست بالضرورة احتكار طرف للحكمة من دون طرف أخر ولكنها اجتهاد علمى مشروع قد نتفق معه وقد نختلف أيضا.

«مصرنة المنطقة» ذلك شعار القمنى فى تحقيق الوعى النقدى بالتراث من خلال تخليصة من كافة المؤاثرات الخارجية وأشكال التريف والطمس من تاريخ الملوك والطبقات السائدة والايدلوجيات المهيمنة

لاعادة تشكيل نظامه الفكرى وفقا لمنهجيه تاريخية، يقرأ من خلالها الباحث التراث كوحدة متفاعلة وجدلية عبر تسلسل زمنى يمتد من بدأ استقرار الانسان. فالوعى الصادق بأصالتنا وتراثنا يعنى فى رأى الباحث. الوعى بتاريخنا كله وعياً نقديا دون الاقتصار على فترة محددة فى هذا التاريخ.

«مصرنة المنطقة» ليست شعارا فرعونيا يجتزئ التراث لحساب مرحلة تاريخية بعينها، ولكنها تأكيد لوعى تاريخى بالتراث فى مواجهة (تهويدية) صبغت المنطقة العربية كلها- برأى الباحث بوعى زائف وهزيمه ميثولوجية ماحقة.

*** سأبدا من سؤالك اين هو المصرى فى التراث؟**

هذا هو البلاء المكتشف. الحضارة داخل الانسان المصرى حضارة مهانة بل حضارة كافرة. نحن متهون فى تراثنا بأننا مجرمون، ألا يتحدثون عن (فرعون الجبار وقومه الملاعيين المجرمون)!

فهل نحن كذلك ؟!.. لقد انمحقت الحضارة المصرية برغم ان ذات التراث الاسلامى يؤكد ان ارض مصر كانت دائما أرضا كريمة جدا، ومضيافه جداً.. جاء يوسف وتربى فى البلاط الفرعونى وأصبح وزيراً للخزانة وجاء موسى وتربى ايضا فى البلاط، وابراهيم.. قبلهم.. بل ان يسوع المسيح حين ضاقت به الارض لم يجد مكانا فى الكون ليحتمى به سوى مصر. مرعلينا الغزو الاشورى، والغزو الفارسى والغزو اليونانى وكنا دائما مقبرة للغزاة لكن عندما جئنا عند العرب قلنا «الفتح الاسلامى»! وعندما جاء الاتراك بالعباءة قلنا ايضا «الفتح العثمانى»!

ثم اخيرا جاءنا «الفتح البترولى»!!

تواريخ من الاجهاز على الشخصية! لقد جاءوا جميعا بالسلفى بل واؤكد انهم جاءوا بالاسرائيلى تحديداً!!

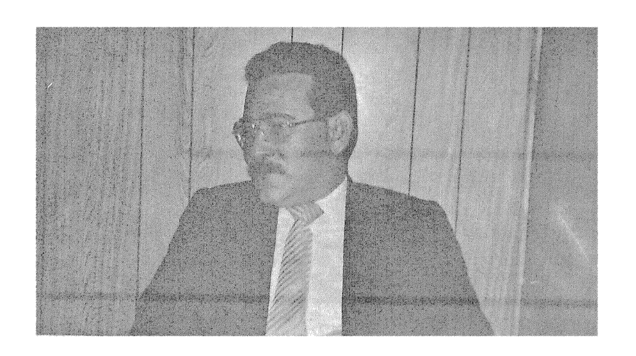
اننا نرفع شعار القومية ولا نعنى بها سوى جزء من تراثنا هو بالتحديد الجزء الذى تم تهويدية وأعيد تصديرة الينا مما ادى بنا الى وعى مزيف بحقيقه تراثنا.

كيف أطلب من المصرى صدق المواطنة والصدق مع الذات وأنا أقول له ضع فى المقارنة موسى أمام فرعون وفى نفس الوقت أطالب الفلسطينى بأن يضع جوليات امام طالوت وداوود المسالة هى المواطنة وليست الدين/ الوطن.. لاأريد أن اقول أن مصر فقدت هويتها عندما أصبحت عربية، بل لاأريد ان أرفع شعار عروبة مصرية لأننى بهذا المعنى سأقول بأن فلسطين والشام والجزيرة العربية واليمن مصرية!!

*** قبل ان نستوضح تلك الأفكار تفصيلاً.. لنحدد اولا مفهومك للتراث؟**

التراث ليس مرحله بعينها ولايقتصر على نسق بذاته، انه جماع تاريخ الامة المادى والمعنوى منذ ان استقر الانسان وأرتبط بهذه الارض انه نتاج تراكم كمى- كيفى لخبرات طويلة وممتدة، ولهذا ماكان لتراثنا ان يبدأ من الحضارات العربية الاسلامية فما كان لها ان تبدأ من الصفر(هذا قانون علمى).

من هنا توقفت كثيرا امام كتابات رتل هائل من الباحثين المستنرين حيث لاحظت اهمال هذه الدراسات الشديد للتراث القديم وفرض نوع من الانفصالية فى تاريخنا، وكأننا امام منطقتين متقطعة الصلة بينها



(الحضارات القديمة المنعوته بالمندثره) (وثقافه الحضارة العربية الاسلامية) الطيب التزينى قدم جهداً رائعا لكنه عندما التفت الى القديم كانت مجرد التفاته من باب اكاديميه مفتعله، فبدت منبته الصله بمشروعه.

واذا كان للباحثين العرب من الاعتراف بربط الحضارات القديمة بالمنطقة، تبقى الصلة قائمة سلبياً على أساطير وميثولوجيا، مشكله لنزعات صوفيه كما عند عابد الجابرى ونزعات تغريبيه تلقى بالتراث فى المهملات كما عند عبد الله العروى حتى اكثرهم أبهاراً حسين مروة فى كتابه العظيم (النزعات الماديه فى الفلسفة العربية الاسلامية) يفاجئنا بجمله (هذا عندما لم يكن التراث قد تكون بعد).. اذن هو يتحدث عن التراث الاسلامى باعتباره وحدة التراث!! الجميع يكرس لوضع ثقافى وسياسى راهن هو العربية الاسلامية. بناء على هذه الروىء تتأرجح الاحكام العقلانية فى المسافة الشاسعه الواقعة بين الاشاعره والمعتزلة وصولاً الى القرامطة أو باصدار الحكم بالمعقول المعرفى فى مسافة تقع بين الطب والفقة

تختلط الروىء وتستبعد الخبرات القديمة أزاء البحث عن المعقول لان هذه الخبرات فى ظنهم- مجرد اساطير والمطلب الملح الان هو التأكيد على ثقافة مشتركة معقولة تستند الى اصالتنا ولابد ان تكون عربية اسلامية بينما ٩٠٪ من المحسوبين على الثقافة العربية ليسوا عربا وانما مسلمون فقط. (البخارى، البيرونى، الفارابى، ابن سينا..) مرة آخرى نقوم نحن ايضا بتزيف التاريخ لصالح فكرة. هل هى علميه؟!

اننا بحاجة لاعادة نظر فى مفهومنا للعقلانية عندما نتعامل مع هذه النصوص القديمة من تراثنا فما كان للعشوئيه واللامعقول ان تفرز كل تلك الحضارات القديمة.

• ماالذى تعنية بالعقلانية؟

العقلانية ليست مفهوما فى الفراغ وانما حكم يتأسيس على ملاحظة الواقع حتى نكّون من خلاله معياراً عن المعقول.

والواقع هنا هو المنظومة التى تندروج فى ظلها مفاهيم المجتمع.. الزمن ،اللغه، أشكال التنظيمات الاجتماعية والسياسية والترتيب النسقى لهذه الاشكال والمفاهيم.

لقد حاولت الربط بين التراث العربى الاسلامى وبين التزيف التوراتى للوعى التاريخى والتراث الى الحد الذى نعت فيه السلفية بالاسرائيلية وفى بحثك الهام (مدخل الى فهم دور الميثولوجيا الثوراتيه) أكدت على سياده الوعى التوراتى الزائف وهيمنته على المنطقة مع التسليم بهزيمتنا الميثولوجية والتراثية. لعل تلك القراءة بحاجة الى توضيح اكثر.؟

مسألة شعب الرب فيها كل هذه المتشابكات من يشعر أن الواقع لايحقق اهدافه يحاول من خلال عملية تزيف الفهم ان يخضع الواقع ويطوعه لتحقيق اغراضه ومصالحه هذا هو التاريخ بدأ من الاسكندر عندما أصبح ابنا لامون وليس ابنا لفيليب، حتى امبريالية اليوم والراسمالية التى تبذل محاولات لتزيف الواقع مع علمها التام بشروط الثورة على هذا الواقع.

علينا ان نلاحظ الظرف التاريخى الذى دون فية اليهود كقبيلة من القبائل- التاريخ على هواهم فى التوراه (القرن السادس ق.م).

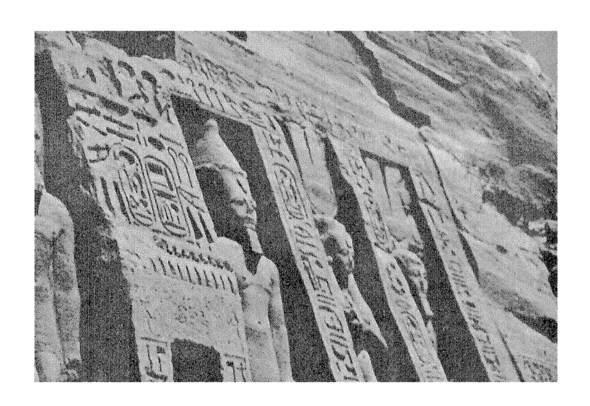
كانت الحضارات العظمى القديمة فى ذلك الوقت تتهاوى (مصر تمزقها صراعات داخلية او كوشين فى الجنوب، ولوبين فى الشمال) كذلك المرافدين (اشوريين فى الشمال وشعوب بحر فى الجنوب).وفى ذات التاريخ تبزغ الفلسفة اليونانية.. وكليهما التوراة والفلسفة اخذت.. من الحضارات القديمة لكن الظرف التاريخى والاجتماعى خلق توراه ونبوات فى هذه المنطقة وفلسفة وافكار فى المنطقة هناك.. المهم هو من قرأ الحضارات القديمة ولماذا ؟

*** ماهو الظرف التاريخى والاجتماعى الذى فرض خلق التوراه؟.**

بالنسبة لاصحاب التوراه كان السبب واضحا.. لابد من مقدس بضع مملكه داوود فى خضم تاريخ لايقل عن تاريخ رمسيس ونبوخذ نصر فكان الحديث عن عهد الرب «يهوه» مع داود لتشريع الملك. ويمد العهد فى التاريخ لعهد أقدم مع موسى وزيادة فى الاصولية بمد العهد لتاريخ أعرق مع ابراهيم... وزيادة فى النكاية يمد المقدس ليلقى بظله فوق التاريخ كله ليجعل من وحده الاسباط (والتى لم تتم تاريخيا ولم تكن موجودة أصلا قبل داوود) وحدة تاريخية عريقة...

يصعد التاريخ المقدس الى بداية الخلق بمنهج من الاصطفاء ات... اصطفاء شعب من شعب. واصطفاء نسل من نسل.. كل هذا بتراث المنطقة التى دخلت فى دور الغفوة بعد ان استلبوا تراث المنطقة لصالحهم.

*** كيف تم هذا الاستلاب التوراتى لتراث المنطقة؟**



الكيانات المركزية تحتاج تماسكا لايتيسر للنظام الاجتماعى البدوى، واول مقومات الكيان المتماسك هو الارض فكان لابد من الاستيلاء على ارض كنعان، والبدء فى تمثل تراث المنطقة.واعادة صياغته بشكل جديد يخدم مصالحهم. بالدين كانت بداية لفتهم بعد ان تحولوا عن اراميتهم الاصلية الى اللغة الكنفانية، اللغة العبرية هى (شفه كنعان) او.... لسان كنعان (اشعياء ١٩-١٨).

نسبوا بطولات الملاحم القديمة الى ابائهم الاوائل وادرجوا الابطال فى الميتولوجيا القديمة للمنطقة ضمن النسل العبرانى.

ويرى الباحث (ايغار لسنر) وهو متحيز لليهود ان(تابوت العهد) يعود بنا الى مساكن آلهه النيل، واثار السحر ترجع بنا الى مصر كما تذكرنا قصه الطوفان والارقام الغامضة ببابل كما ان أسطورة الجنه وشخصية الشيطان تعيد الى اذهاننا بلاد فارس.

ويرى عالم السومريات (كريمر) كل أراء السومريين فى الكون والدين قد انتقلت بتفاصيلها الى التوراه.

ويرى عالم المصريات (برستد) ان العناصر الثقافية الكنعانية التى اثرت فى اليهود الغزاة تعود بدورها الى اصول مصرية ورافدية.. فحكمة الملك المصرى الاهناسى المعروفه (بنصائح الى مرى كارع) قد وجدت طريقها الى سفر صيموئيل وسفر الامثال، كما أثر مفهوم المصريين للعدالة فى سفر ملاحى، كما يؤكد ان اليهود كانوا على علم بانشودة اخناتون العظيمه لاله الشمس بعد ان قارنها بسفر المزامير كما كانوا على علم بحكم الحكيم المصرى (آمن موبى) بعد ان قارنها باسفار (أرميا والمزامير والامثال)

وفى انقاض مدينة (اوغاريت) الكنعانيه القديمة (تل شمر حاليا) عثر على ثروة من المدونات الكنفانية التى الفت ضوءا مباشرا على اصل ميتولوجيا الخلق التوراتية وكان اهم ماورد فيها تطابق الاحداث فى اسم ابو البشر ادم وهو كما ورد (اب ادم وبغرب) اى ويقترب ابو البشر.

ثم احتكروا النبوات جميعا فى نسلهم واصلابهم وليس هناك شهادة لهم بالتفوق الاكيد سوى التسليم بهذا الاحتكار برغم انهم بدأوا من ديانات المنطقة.

والاضافات التى اعادوا فيها صياغة تراث المنطقة لصالحهم ولاغراضهم بفصح عن نفسه من روايات عديده متمثلة فى صراع الراعى والمزارع

- فتروى التوراه مالم يقله الاصل البابلى او الكنعانى او المصرى.. (ان ابا البشر ادم قد انجب اخوين (هابيل)، (قابيل) وكان هابيل راعيا للغنم وكان قابيل عاملا فى الارض وحدث بعد أيام أن قابيل قدم من اثمار الارض قربانا للرب وقدم هابيل من ابكار غنمه، فنظر الرب الى هابيل وقربانه ولكن الى قابيل وقربانه لم ينظر، فاغتاظ قابيل جدا وسقط وجهه، وحدث ان كانا فى الحقل قام على هابيل أخيه وقتله، «سفر التكوين ٤- ٨٤٢» هكذا ميز الرب الراعى على المزارع، أوميز العبرانى على المصرى والكنعانى والرافدى منذ بداية الخليقة.

وازاء التفضيل الربانى لهابيل العبرانى. ماعليه الا ان يترك الارض وتاريخه فيها للراعى الطيب.. واما مدن كنعان الفلسطينية.

(أما مدن هؤلاء الشعوب التى يعطيك الهك نصيباً فلا تستبق فيها نسمه ما)

*** لقد تحول الواقع التاريخى بذلك الى لاهوت عنصرى فرض وعيا زائفا بالتراث لكن كيف ساد هذا الوعى ومارس امتداداته الى التراث المسيحى والعربى الاسلامى كما تتصور؟**

هذه الاضافات التورانية المصدرة الينا وجدت طريقها فى المسيحية وفى كتب التراث الاسلامية فالنصوص التورانية هى كتاب مقدس واحد مع الاناجيل بل وعلى ذات الدرجه من القدسيه تأسيساً على قول المسيح (لاتطنوا انى جئت لانقض الناموس أو الانبياء ماجئت لانقض بل لاكمل)

وهو أمر له بعده الخطير فى دخول الاسرائيليات كعمد اساسية للايمان المسيحى. وصحيح الاسلام يضع من شروط الايمان شرط الايمان بالنبوات التى سبقت الرسالة الاسلامية واكدت ان كل الانبياء السابقين من بنى اسرائيل انما كانوا مسلمين.

هذا مع التصريح الواضح فى الحديث النبوى عن البخارى (بلغوا عنى ولو ايه، وحدثوا عن بنى اسرائيل ولاحرج).. وهذا مااسنند اليه طبقه كتاب السير والتاريخ المسلمين وعلى رأسهم ابن كثير معلناً انه مسيجعل من روايات أهل الكتاب مصدراً لاغنى عنه،

وابن كثير وزيادة فى النكايه من ابناء فلسطين من مواليد بلده (شركوين) وعاش حياته فى مجدل لكنه يجعل من كنعان الابن الكافر من بنى نوح والذى قال (سأوى الى جبل بعصمنى من الماء)

اما المسعودى فاسعده ان يردد (ودعا على ولده حام لامر كان منه مع ابيه قد اشتهر فقال ملعون حام عبد عنيد يكون لاخوته ثم قال مبارك سام)

ولن نجد كتابا تراثيا واحد يخلو من ذكر القصة التوراتية الملغومة مع اضافات وشروحات لانصاف سام على حام أو لانصاف الراعى على المزارع او اهل البادية على اهل الوديان الخصبة.. ومن هنا نفهم لماذا اصبح الفراعنه ملاعين مجرمون.

والادهى ان هذا التزيف التوراتى لم يزيف وعى رجلاً بسيطاً لكنه زيف ايضا وعى العلماء والباحثين.. اننا امام نصب تاريخى.. على سبيل المثال اكتشف الاثاريون مدينة (ابله) ثم قراءوا مكتشفتهم فى ضوء المدون التوراتى

حفريات مدينه اريحا فى فلسطين عندما كشف العالم الالمانى (سيلين) اسوارها ١٩١٣ اعلن انه اكتشف الاسوار التى هدمتها صيحات الشعب العبرى بقياده يوشع بن نون والتى جاء ذكرها فى الاصحاح الثانى من سفر يشوع (ومسألة الصيحة هذه تتكرر؟!

على حين جاء بعده الاب الفرنسى (دى ڤو) لتراجع المسألة ويؤكد ان أريحا لم تكن مسكونه ولاموجودة حين وصلها الاسرائيليون!

وفى التوراه نجد ان يشوع يوقف الشمس والقمر لينتقم من اعداءة.. من هم عداءه؟ انهم الفلسطينيون اهل البلد.. لكن الشاعر احمد شوقى يأتى فيما بعد ويخاطب الشمس بانها اخت يشوع الذى اوقف نظام الكون دون ان يحلل أحد أو يتساءله كيف؟

اليس وعى احمد شوقى بالتاريخ الدينى وعيا مزيفا؟

تاريخ العالم ليس ألا تاريخ هذا الشعب العبرانى فلاتوجد نصوص مصريه أطلاقا لا بالتصريح ولا بالتلميح تقول ان حدثا قد حدث فى التوراة قد حدث فعلا لا الخروج ولا الدخول برغم التفاصيل الدقيقة التى سجلها الفراعنة من احوالهم.. كما لم تسجل ابه نصوص اخرى فى ايه دوله قديمة حدثا توراتيا حتى بنوخذنصر الذى اقيمت حوله الاساطير فى التوراه

***ولماذا تم أغفال هذه الاحداث (دخول اليهود مصر وخروجهم) فى المتدوين الفرعونى؟:**

لانها على الاغلب كانت اخبار غير جديرة بالاهتمام أو التدوين بالاضافه الى ان ماتم تأليفه فى التوراة والعهد القديم لم يحدث

هكذا خلق العرابيون الوهم وصدقوه بل وفرضوه وعيا سائدا على المنطقة. مرت الخدعة على الجميع، لامبراطوريات تنهار، وللغات القديمة تنقرض والمفروض ان نؤمن بهذا التاريخ المكتوب بينما هو ليس اكثر من قصة قبيلة حولت الوهم الى ايمان يحافظ على تاريخ مزيف.

لقد دخلنا عصر الايمان المفروض واصبحت اسرائيل مركز التاريخ وانتشرت المسيحية واكدت ذات القصص والاسلام لظرف موضوعى يتعلق بوضع اليهود فى المدينة ووضع المصطفى عليه السلام فى مكه كد على ذات القصص.

لقد كرهنا تراثنا.. كرهنا الفرعون.لان اليهود كزهوة دون ان نبحث لماذا؟

واذا بحثنا نكون الطاقة الكبرى والمجابهة بالكفر.. لقد انقطع التاريخ.. نزف.. ولكنه نزف دخل لتوراه

اصبح الوطن التاريخ هو فرعون الجبار وقومه الملاعين.. اصبح الوطن التاريخ ينتمى للسيد الغائب

ورموزة فى المملكة العربية السعودية... قادما بالسلفى اى بالاسرائيلى تحديداً . ان علينا فى ضوء الحضارات ان نحاول قراءة التاريخ الديني.. الصراع بين حضارة الراعى وحضارة المزارع

عند المزارعين يتجلى العنصر الالهى المقدس فى الطبيعة.. الزرع المطر فكان الاله هو عنصر الطبيعة ذاته ولهذا اتسمت الحضارة الزراعية بالحرية والتعدد العقائدى لايعجبك الاب فلتعبد الابن بل ان الفرعون لم يحرم عبادة ولم يفرض عبادة.

اما البدو وحضارة الرعاه فقد كانت لهم الهتهم المستقلة والآله هو الضامن لشعوب بلا أرض، لتماسكها واستمرار تاريخها ولهذا كان الايمان المفروض والتحريم ازاء اى اعمال للفهم الذى فرض منطقة على المنطقة فصدق المجتمع على هذا التزيف ومن هنا صبت كل كتب الترلث التوراتية والاسلامية اللغات على راس الفرعون

*** تبدو شوفينا تحتكر الحكمة لمصالح حضارة المزارع فى حين ان قبائل البدو عرفت ايضا تعددية العقائد قبل الاسلام والاسلام نفسه يؤكد (من شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر)...**

الموضوع المطروح هو الذى فرض هذه الاجابة (علاقة التراث بالتهويد فى الشخصية) ولان حديثنا كان عن العبرانيين بدا كما لو كان تعصبا وشوفينية للزراعيين برغم انى لا انكر دور العامل البيئى لكنى اتكلم عن اسرائيل (كحالة خاصة) كقبائل قامت بسلب التراث.

* القرآن نفسه اكد فى اكثر من موضع على تحريف بن اسرائيل الكلام عن موضعه (فويل للذين يكتبون الكتاب بايديهم ثم يقولون هذا من عند الله)(البقرة) (وجعلنا قلوبهم قاسية يحرفون الكلم من مواضعه) (المائدة).

الاسلام اذن لم يسلم بالهزيمة التراثية امام الاسرائيليات وحكمك على الحضارة العربية والتراث القومى بالتصديق على الوعى التوراتى الزائف يشكل اعتداء وتعدياً فى حكمه الاطلاقى أو على الاقل بحاجة اكبر الى تحديد فهمك الموردت الاسلامى؟

هذا موقف لانحسد عليه لاننا سنضطر للتحدث فى الدين ذاته، وهو له رجاله المتخصصون وانا لا اكتب فى الدين ولكن اكتب فى هامش المتن الاجتماعى والسياسى والتاريخى (وسندخل هنا الى مشكلة نسخ القرآن التى أفضل ان نتجاوزها الآن فى حوارنا هذا)

*** أنت تدعو اذن الى الانتقائية؟**

انا لا ادعو الى انتقائيه ولا الى تصفيه او تنقيح للتراث فهذه مهمة كان لابد ان يكون لها رجالها من زمن على ان يراعى علاقة النص بالواقع والحدث الاجتماعى السياسى والاقتصادى.. فلا نخفى نصاً لانه



يتعارض مع ايديولوجية قائمة وفى رؤيتى للموروث الاسلامى أرى ان الثقافة ليست عملية محايدة رغم انى احاول ذلك لان العلم يفرض صرامته، لكن المقصود انه بداخل التراث هناك ثقافتين وايديولوجيتن ثقافه سائدة واخرى مطحونة. والعروبة المطروحه الآن هى عروبة سلطويه، والتراث المطروح هو تراث مؤسسات وسلطة وانا اتخذ موقفا واضحا من التراث المعبر عن سلطة مدافعا عن موقف اخر لقراءة التراث بمنهج اجتماعى تاريخى لايفصل الحدث عن سياقه وواقعه خاصة فى ضوء مناطق تراثيه تم التعيم عليها

* ما المقصود بالمناطق التى تم التعتيم عليها؟

موقفنا مثلاً من دولة القرامطة.. ثورة الزنج.. المعتزلة.. كل ذلك لايتضح لان الجميع يتكاتف من اجل سيادة فكر واحد هو فكر الأشاعرة وهذا ظرف سياسى يسعى لتاكيد سيادة طبقة.

رسامو الكاريكاتير

ايهاب شاكر/ محى اللباد/ رءوف عياد/ بهجت عثمان

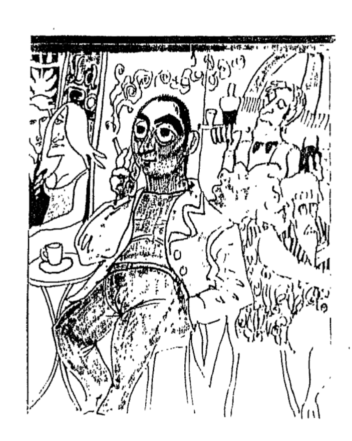
يشاكسون ويخلقون الصدمة

شريف فتحى

الكاريكاتير: فن المبالغة فى رسم الملامح والاشخاص.. نراه كل يوم على صفحات الجرائد والمجلات.. فنضحك حيناً ونبكى احياناً دون ان نتبين بدقة ملامح صانع هذه الخطوط المعبرة. ومقولة أن الكاريكاتير هو نبض الشارع ووسيلة التعبير عن سخرية المطحونين لم تأت من فراغ.. فرسام الكاريكاتير لم يعد صاحب خطوط يعبر بها عن افكار غيره وهو ما شاع لفترة طويلة فى الصحافة.. بل اصبح رسام الكاريكاتير فنانا له موقف.. يملك رؤية سياسية واجتماعية وخطوطا مميزة يعبر بواسطتها عن افكاره وأحلامه واحزانه.

لقد قال الكاتب الكبير كامل زهيرى عن فن الكاريكاتير: انه ليس ابن الديمقراطية والليبرالية والحياة الدستورية الحديثة منذ منتصف القرن التاسع عشر الاوروبى.. فالتنكيت والتبكيت سلاح عبد الله النديم، وابو نظاره أقدم من العصر الحديث..فالفكاهة فن انسانى يصحب المأساة الانسانية منذ فجر التاريخ، والتشويه والتعذيل والمبالغة والمسخ... تحطيم للمألوف، وهو انقلاب فكرى، اذ قلب نظام المنطق المعتاد حين لايصبح الفكر فكراً خلاقاً وتصيبه «الفشولة» «والرهرطه» فى فرط الاعتياد»

وبالفعل فان فن الكاريكاتير أصبح له دور فعال فى توجيه الرأى العام وفى خلق «الصدمة» التى تستوقف المجتمع ليعيد حساباته.» وبعيداً عن (النكته) والصور الهزلية تقع مجموعة من رسامى



الكاريكاتير وراء المكاتب وفى الشوارع والمقاهى.. فتحاول بصدق اقتحام الحياة اليومية لتعكس لنا واقعنا الذى نراه فى خطوطهم الساخرة..

لذلك كانت الرحلة فى قلوب وعقول هؤلاء الرسامين ضرورية لنتعرف على افكارهم وانفعالاتهم فنحن نريد أن نحاورهم لا ان نكتب عن اعمالهم.. فلقد رسموا كثيراً

«جيل تلفزيونجى»

عندما ذهبت لمقابلة الفنان التشكيلى ورسام الكاريكاتير **ايهاب شاكر** رحب متحمساً ليفجر مابداخله من افكار وخواطر.. وباغتنى قائلاً:

. أنت تعرف ان الكاريكاتير عبارة عن وجهة نظر خاصة للاحداث... وقد كان يلعب دوراً اكبر فى وقت كانت فيه الامكانيات الاعلامية أقل.. لذلك كان الكاريكاتير يضيف للحدث بعداً جديداً.. ولكن اليوم تنتقل المعومات بسرعة خرافية بين المناطق المختلفة فى العالم فأصبح من الصعب توحيد وجهات النظر لتشكيل الرؤية الخاصة..

توقف عن الكلام موجه نظره ناحيتى فى انتظار ان اسأله.. وبالفعل القيت عليه باسئلتى دفعه واحده وتركت له مهمة ترتيب الاجابة عليها فقال:

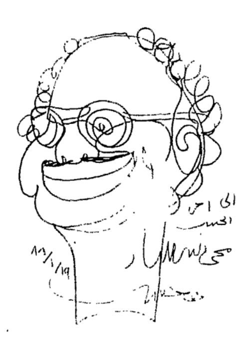
. إن وجهة النظر المنشورة قاصرة كما اصبحت الصحافة قاصرة.. فانا عندما أحصل على المعلومات أستطيع ان أتخذ موقفاً رافضاً او مؤيداً او ساخراً لاعبر عن رأيى تجاه هذه المعلومات.. ولكن مع سرعة



تدفق المعلومات يضيع بريق الخبر لانه لذلك اصبحت النكته الشعبية تسبق وجهة النظر فى الرسم الكاريكاتيرى.. وبالتالى يصبح الكاريكاتير فى موقف عاجز أمام قوة المعلومات..

وفى هذا المنطلق ايضاً اعتمدت اوروبا على التعليق المرئى أو التحرك المصاحب لنشرة الاخبار وبالتالى فان دور رسام الكاريكاتير الحديث يجب ان يرتبط بالتواجد فى خضم الاحداث ليعلق عليها اما بالرسم واما بالتعليق الكاريكاتيرى..

• نحن جيل غير موجود.. نعانى من عدم الاستقرار.. انقلبت الموازين.. واصبحت حرية الفرد اسطورة يحلم بها الجميع حتى فى المجتمع المسمى بالحر.. فالانسان المعاصر يخضع تحت وطأة ضغوط كثيره فلم يعد له قيمة داخل مجتمعه تعددت المصالح وتشابكت.. والفرد او المواطن البسيط مطحون فى دائرة هذه المصالح.. تلك هى حيثيات حكمى للمتطلبات اليومية التى نعيشها.. والكاريكاتير دوره حساس جداً بالنسبة لكل هذه المسائل.. فنحن لانملك كل مقومات التعبير عن ارائنا لان الثروة ليست فى يدنا.. فما الذى يجب ان يقوله رسام الكاريكاتير؟!!.. ان عنصر المال أصبح يسيطر على حياتنا.. والدولار أصبح هو حاكمنا الحقيقى.. فاين اذن تقع مسئوليتنا نحو تربية الاجيال الجديدة!!.. انها اسئلة صعبة.. لذلك بعدت عن الكاريكاتير وعن شخصياتى فى (جيل تلفزيونجى) والكاريكاتير السياسى الذى كنت ارسمه فى الستينات.. فالصحافة الان تمر بمرحله افلاس والكاريكاتير بالتبعية تضاءل حجمه أمام غول ما يسمى بالعالم المادى.. فاتجهت الى رسوم الاطفال والرسوم المتحركة حيث يمثل فيها الزمن عنصراً اساسياً فى التعبير بالحركة وليس بالشكل.. والحركة هنا هى لغة للأمى كما هى لغة للمثقف.. ولقد حققنا تقدماً ملحوظاً فى هذا المجال ولكن مازال الحوار طويلاً فأنا أحاول من خلال الأطفال أن أحذر من مناطق الخطر ليتفادى الانسان البرىء والمرتبك بين المثل والقيم العليا: الوقوع فيها.. انا اقول للطفل الصغير (خللى بالك).. الكبير فسد والامل فيك انت..



وضعها فى ترتيب الكون فقر مهم طالما ان وجودها مهم لتأكيد معنى الحياه..
أما بالنسبة للمرأة والكاريكاتير.. فهناك عدة نساء يرسمن فى صحف ومجلات عالمية.. ايضاً هناك

أديبات ومكافحات استطعن اثارة فكرة حقوق الانسان بشكل رائع.. فالمرأة جزء لايتجزء من فكرة الدنيا.. ومقولة ان الرجل هو المحرك الاساسى غير صحيحه خاصة وانها تبرر للرجل فرض وصايته على المرأة بشكل عام.. ولقد تناولت مشاكل المرأة كثيراً من خلال رسوماتى (شمشون ودليلة) فى الستينات.. وكانت تلك الرسومات تعكس التغيرات التى مرت بها المرأة وقتها.. أما الآن فان المرأة فى شدة الضغط عليها أصبحت تطلق سخريتها اولاً بأول على الرجل.. لذلك فهى لاتحتاج إلى الكاريكاتير.. اما الرجل فهو بالطبع يحتاج الى الكاريكاتير لينفس عن نفسه!!..

«مش مسموح بالجنان»

ان الكلام عن الكاريكاتير لابد أن يتبعه ذكر الفنان **محيى اللباد**- رسام الكاريكاتير بمجلة صباح الخير والفائز بالجائزة الذهبية فى بينالى رسوم كتب الاطفال الدولى بتشيكولسوفاكيا عن كتابه (كشكول الرسام)..

- ....؟

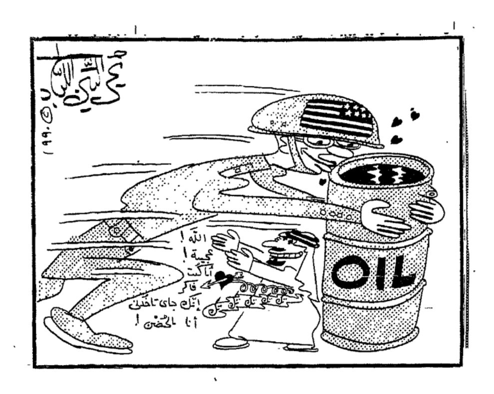
. الكاريكاتير ليس مجرد موقف.. والرسم لايتناول موضوعاً يتجاوز الواقع الحالى.. فهناك الملموس المباشر وهناك ايضاً المحتوى الذى يقدمه الرسم.. فاختيار الموضوع مهم جداً.. وقبل مدرسة (صباح الخير) كان الكاريكاتير يرسمه خواجات فى البعكوكة والاخبار.. كان هذا هو الكاريكاتير.. ولكن منذ أن ولدت



(صباح الخير) تغير منهج الكاريكاتير.. وبحساب التواريخ يمكننا القول ان تلك الفترة كانت تحمل فى طياتها مشروعاً قومياً.. فكانت فترة استبدال قيم وتوجهات وشعارات للتعبير عن المشروع الجديد حيث التحق جيلى بهذا المشروع منذ بدايته.. اما اليوم فلقد اختلفت المسائل واصبح الثبات هو الهدف، واذا كان

هناك اية محاولة لتجاوز هذا الثبات فى محاولة للتعبير فان ذلك يعتبر مشكلة .....(صباح الخير) عند صدورها لم تشبه اى مجلة أخرى.. فكانت تتضمن فكرة التعبير.. ولكن حالياً تجد ان هناك اتفاقاً لتثبيت الامور وبمعنى أصح (مش مسموح بالجنان) لان التغيير فى الكاريكاتير مثلاً سيقود الى تغيرات أخرى..

• الكاريكاتير تعبئة وليس تنفيساً.. وفى الوقت الحالى لايوجد مشروع يحتاج الى تعبئة.. لذلك تجد أن معظم الكاريكاتير الان عبارة عن صمام للتنفيس بما فيه رسومات كاريكاتير المعارضة المصرية التى تنتقد (بالترتيب) رئيس الوزراء.. وزير الداخلية.. وزير التموين.. وزير الاقتصاد كما لو كانوا مسئولين عن ما يحدث..



وهذا المنهج فيه نوع من تطبيش الوعى

• مدرسة الكاريكاتير الحديث قامت على اكتاف جورج البهجورى والراحل حسن فؤاد وصلاح چاهين.. چورج مثلاً رسام مصرى ينقل مصريته الى الكاريكاتير..وصلاح چاهين كان يملك وعياً سياسياً ساعده فى تجديد شخصيات رسوماته الرمزية التى تناولت قضايا مثل الفساد والاستعمار والحرية فكانت لديه القدرة على وضع افكاره السياسية فى قالب مضحك وكاريكاتيرى دون الاعتماد على منهج التوجيه المباشر.. فمثلاً فى رسوماته (نادى المرأة).. تكلم چاهين عن نسبية القيم وتغيرها بتغير الظروف.. وهذا النوع من الكاريكاتير كان مضحكاً ولكنه فى نفس الوقت احتوى على عنصر التعبئة.. ايضاً رجائى ونيس الذى كان مشروعاً لفنان كبير.. دخل (سكة) العبث والجنون ليطرح وقتها افكاراً فيها تجاوز وتجديد.. وهو نوع من الكاريكاتير يعتبر تقدميا الى حد كبير لانه يتصدى للموت والجمود.. كذلك حجازى برسوماته التى تصور الرجل الفقير.. والطبلية ولمبة الجاز استطاع ان يخلق عالماً كاريكاتيرياً كان غير موجود من قبل.. فعبر عن واقعنا اليومى وقتها..

• ان رسم الكاريكاتير اصبح مهنة او حرفة ولم يعد يعبر عن فكرة او وجهة نظر.. فمعظم المجلات الآن عبارة عن (مجلات حلاقين) التى أثرت بشكل مباشر على القارىء او المتلقى.. لذلك اصبحت العلاقه بين القارىء والرسام مقطوعة وكلاهما لايفهم الآخر.. فالقارىء يحتاج الى اعادة تكوين من خلال مجله قادرة على مخاطبته.. فنحن نجد نماذج ممتازة فى القصة القصيرة والشعر والرواية حتى الكاريكاتير فيه الجيد والهابط ولكنها جهود متفرقة.. قارن بين أغلفة روز اليوسف منذ عشرين سنه الى الان وستعرف ما أعنى.. وبالمناسبة ما معنى ان رسام كاريكاتير يرسم فى منزله ثم يرسل أنتاجه الى المجله للنشر؟!!.. ان هذا دليل على فقدان التواصل بين هيئة التحرير ورسام الكاريكاتير..



• لااستطيع ان استوعب فكرة ان يكون رسام الكاريكاتير موظفاً. فلا [illegible] دون هناك مسافه بين موقف الرسام وموقف المؤسسه التي يعمل بها، هذا بالطبع وضع معقد [illegible] سبيل الا في بلاد العالم النامي.. وبصراحة فانا لا أعتقد ان وضع الرسام كموظف بعيد عن اسباب تدهور الكاريكاتير.. فلا أحد يتقاضى مرتبا عن رأيه.. لذلك اصبح لاغلب رسامي الكاريكاتير حرف موازية مثل الرسم في كتب الاطفال والاخراج الصحفي..

غير صحيح ان رسامي الكاريكاتير في اوروبا اغنياء.. بل على العكس فهم يعتمدون على رسم الاعلانات مثلاً كمصدر للرزق حتى يحافظوا على استقلاليتهم.. ومهم جداً الا يرسم الفنان ما يخالف ضميره..

....

• الحركات الطلابية لم تخلق كوادر في رسامي الكاريكاتير.. فلقد قمت بزيارة العديد من الجامعات لاتابع الحركات الطلابية وجرائد الحائط ولكني لم اجد المعادل الكاريكاتيري في هذه الجرائد.. وهذا مؤشر على ان الكاريكاتير اصبح مفصولاً عن الحياة.. فالمؤسسات الصحفية لاتريد كاريكاتيراً سياسياً بدعوى (الاسترزال) و (الناس عايزة كده)..

• ان اتهام الكاريكاتير بالمحلية فيه سذاجة.. فقلد رأيت في الغانيا نشيال تايمز كاريكاتير مصري لمشاكل محلية جداً.. العالمية ليست هدفا في حد ذاتها لانها عملية انتخاب يحددها التاريخ، وهذا ينطبق على جميع أنواع الفنون، ودورنا ينحصر في المشاركة وتبرير وجودنا لنحني جانباً احساسنا بقصيدة المهزوم تجاه ثقافة المنتصر..



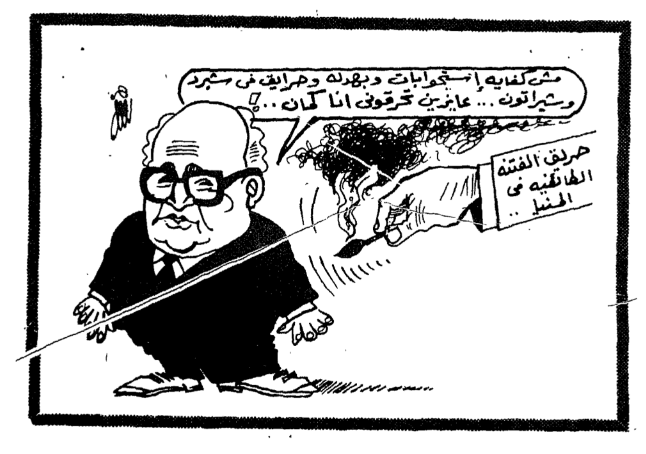
رؤية لا تأليف:

كان لقائى مع رؤوف عياد رسام الكاريكاتير ب مجلة [صباح الخير) وجريدة (الاهالى) هادئاً وممتعا فى نفس الوقت.. مما شجعتنى على الدخول فى موضوع الكاريكاتير دون تمهيد او مقدمات.. فهو بذكاء فطرى عرف مايجول بخاطرى.. لذلك بادر فى بقوله:

* الكاريكاتير بالنسبة لى حياة كاملة.. واعتقد انه مرآة حقيقية لكل مايدور حولنا عالميا ومحليا.. أنا شخصيا أتنفسى فى خلال الكاريكاتير.. وأجد فى الكاريكاتير المأوى الوحيد للتنفيس عن الاحلام والاحباطات انالا افكر ماذا ارسم.. ولكنى ارسم ماأراه.. وما أفهمه.. فالكاريكاتير ليس «تأليفا».. ولكنه «رؤية» تبدأ فى البيت.. ثم الشارع لتمتد الى الحياة كلها..

* حسبة الكاريكاتير اختلفت الان.. فالمجتمع قد تغير بشكل رهيب.. وأنا فى جيل يختلف عن الجيل الحالى.. فقد ولدت مع أحلام ثورة ومجتمع يتغير.. لذلك كبرت وفى داخلى آفاق ما.. فعشت مراحل صعود وهبوط ولكن كان هناك احساس ما.. وأمل ما.. وفعل ما .. تحقق جزء كبير منه وسقط الآخر..

أما الان فالحسبة مختلفة.. الاشكال اختلفت كما اختلفت سلوكيات البشر.. المرأة اختلف شكلها.. والحياة نمطها أصبح أكثر شراسة.. والتعبير عن كل ذلك صعب.. فلم تعد هناك مفردات اجتماعية واضحة.. والواقع الاجتماعى غير حقيقى.. فالفقر اختلفت حسبته والغنى ايضا اختلفت حسبته وقيمة العمل غير موجودة إنما قيمة «الشطارة» هى السائدة.. والكاريكاتير فى خضم هذا التغير يطرق فى



كثير في معالجاته «السائد» في المجتمع.. وهو اتجاه في رأيي اصلاحي ولكن الدوره مستمره..

والتناقضات اكثر استمرارا ».

.........................؟

انا ارسم المرأة كثيرا.. . استمتع برسم تفاصيل حركتها.. واغلب رسومى تدور حول الحب.. والحياة.. والمجتمع.. ولكن للأسف ايضاً الحسبة اختلفت.. كثير من «التخلف» أصابنا وقليل من التقدم أحرزناه، على الرغم من ان نسبة عاليه جداً تعمل .. ولكن فكرة العمل نفسها اصبحت «مهترئه».. اعنى مجرد هروب فى البيت وضغوط الحياة الزوجية والملل وقضاء اكبر وقت فراغ خارج المنزل.. هذا بالاضافة الى القصور فى رؤية العالم حولنا.. والتعبير عن هذا كاريكاتيريا شئ صعب ومفزع.. فالمحاذير فى المجتمع ذاته اصبحت كثيرة.. والعقد النفسية اكثر.. وأنا أتصور ان الكاريكاتير يمكنه ان يلعب دورا عظيما فى «تنقية ماحدث لو تناولنا حياتنا بجرأة اكثر.. وحدة اكثر..!!

* السياسة هى الكاريكاتير. والكاريكاتير السياسى مهم جداً.. والتعبير عنه صعب للغاية.. وأتصور أن قليلا فى رسامينا يستطيع ان يعبر عن الواقع السياسى بشكل واضح وجرئ.. لذلك فاغلب رسومى يغلب عليها الطابع السياسي.. فالامل فى التغيير مهم جدا عندى.. رسمة التمرد كانت مشكلة حياتى منذ صغرى.. هذا مع الأخذ فى الاعتبار أن الكاريكاتير السياسى له أصول وتقاليد خاصة جدا أبرع من رسمه فى رأيى هو عبد السميع ورخا من الاجيال القديمة.. وصلاح جاهين (الله يرحمه) وحجازى

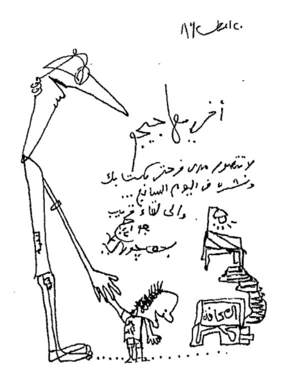


من الأجيال التالية.. ومازال حجازى قادرا على العطاء الكاريكاتيرى السياسى ولكن لا اعرف لماذا «فترت» همته.. واستسلم للاحباط بشدة!!.. ايضا رسوم ناجى العلى تعتبر فى ابرع الرسوم السياسية عربيا.. أما أنا فاعتبر نفسى امتدادا لمدرسة حجازى..

* المجتمع يتغير وبالتالى اصبح الكاريكاتير الاجتماعى فى حد ذاته سياسة.. وكل كاريكاتير ينشر الان فله سمة سياسية سواء من قريب أو من بعيد.. المهم هو كيفية التعبير عن الفكرة بوضوح وبأقل التفاصيل..

*إن مناخ الحرية المسموح به حالياً يدفع الكاريكاتير الى التقدم على مستوى الصحافة عموماً.. ولكننى اتمنى ان يكون هناك تجمع كاريكاتيرى عربى موحد نحاول من خلاله أن نلحق بأدوات العصر صحيفا ومهنيا وفنياً.. فنحن مازلنا متشرذمين فى الناحية الفنية فى مجال الفن الصحفى الكاريكاتيرى .. لايوجد تجمع عربى واحد يجمع هؤلاء فى سلة واحدة..

* لابد للكاريكاتير ان يكون «تصادميا» مع المجتمع ومع كل الفئات بمعنى ان فكرة «الاضحاك» غير واردة كهدف رئيس للكاريكاتير.. المهم هو رصد حركة المجتمع بهدف نقدها وتوجيهها فى خلال اطار واضح..



ياريت يموت بهجاتوس

وجاء دور **(الزعيم بهجاتوس)** او الفنان الصقرى **بهجت عثمان** ليقول:

* *في بلاد العالم النامي يلجأ رسام الكاريكاتير في كثير من الاحيان لاستخدام الرمز.. خاصة اذا* اراد ان يترك بصمة ثابته على موضوع معين.. هكذا فعل الراحل ناجى العلى عندما اخترع شخصيته حنظلة... وهناك ايضا شكل مختلف مثل شخصية «بهجاتوس» التى اختراعتها لتدين الحكم الديكتاتورى فى الدول النامية.. فهذا النموذج مثلاً فى اختيار.شخصية ثابته يخرجنى من مأزق الهجوم على حالات فردية.. لانني فى هذه الحالة أقوم «لتجميع مواضيع عامة لتلبس ثوب شخصية واحدة..

وبالطبع فانني استمد استمرارية هذه الشخصيات الثابتة فى استمرارية الاوضاع التى أهاجمها.. فمثلا فى كتابى «حكومة واهالى» ألقيت الضوء على فكرة المقارنة بين الحاكم والمحكوم والعلاقة بينهما.. وطالما أن الدكتاتورية باقية ستظل الشخصيات فى رسومى باقية ايضاً..

* لقد ظهرت هذه الشخصيات الرمز فى كاريكاتير صلاح جاهين لنقد الروتينى الحكومى كما فى رسومه «دواوين الحكومة».. ونقد مسألة عدم احترام الوقت فى رسوم «قهوة النشاط».. تلك الشخصيات كانت تختلف كثيرا عن مانراه الان فى شخصيات كاريكاتيرية جديدة مرسومة بشكل مسرحى اكثر منها كاريكاتيرى«... فهى لاتعكس الواقع من خلال فكرة جديدة، انما هى شخصيات مسرحية تهدف من خلال حوار يفتقد الادب الى (لم الزباين).. وبمعنى أصح فإن هذه الشخصيات الرمزية تمثل (كاريكاتير مسرح نجم)..



الفنانين اللى بيمثلوا للشعب إنتصروا على
الأرزقيه اللى بيمثلوا بالشعب !!

وليلى» للهجوم على ما يسمى بالحب الفورى.. و«هارون الرشيد» لنقد فكرة تعدد الزوجات.. «الديك والفرخة» لمناقشة رؤية الرجل للمرأة.. و«المجمع اللغوى» للهجوم على الحدلقة فى الكلام.. فالمسائل كانت مفتوحة وكنا نملك رغبة الانفتاح على النقد الموسع.

* ليس هناك كاريكاتير غير سياسى.. حتى تغير مفهوم العلاقة بين الرجل والمرأة فهذا نوع فى السياسة.. الهجوم على غلاء الاسعار يتضمن سياسة.. حتى اذا سكعنا نكتا لامعنى لها فى وطن له هموم فان هذا يقيد سياسة لان هذه النكت تضحك الناس وبالتبعية تتوارى خلفها هموم الوطن.. العلاقة بين الرجل وزوجته ونظرة المجتمع للمرأة فيها سياسة.. فالمرأة نصف المجتمع واذا ما طالبنا المرأة بالبقاء فى المنزل وعدم المشاركة فى العمل فان هذا معناه تقليل الانتاج القومى بمعدل النصف وهذا ايضا سياسة..

* فى مرحلة الستينات ظهرت مجموعه هائلة فى رسامى الكاريكاتير فى وقت واحد مثل حجازى.. ايهاب.. حاكم.. جورج البهجورى.. رجائى... الليثى... اللباد...رؤوف.. ناجى.. وهؤلاء كانوا يملكون حلما واحدا يسعون لتحقيقة.. ولكن فى أوائل السبعينات لم يستطع هولاء التعبير عن أنفسهم بالرغم من الديمقراطية الكاذبة السائدة وقتها فلم يكن هناك رقيب فى الصحافة ولكن رئيس مجلس الادارة فى المؤسسة الصحفية اصبح بشكل غير مباشر هو الرقيب.. لذلك اتجه معظم هولاء الرسامين دون اتفاق الى رسوم الاطفال لأن هذا النوع فى الفن فيه تفاؤل.. فنحن ننادى بغد أفضل من خلال رسوم تخاطب الاطفال ولا تعظهم او ترشدهم.. نحن نتبادل المنفعة مع الاطفال.. فنتعلم من براءتهم ونعطيهم عصارة سنوات خبرتنا.. وعليهم ان يختاروا مايردون



* للأسف ليس هناك تواصل بين أجيال رسامى الكاريكاتير حالياً.. لذلك فأنا لا أدين الجيل الجديد..

* اخيراً.. فانا لا افهم سبباً لعدم رد المسئولين على النقد الموجه لهم.. فلا احد يرد اطلاقاً.. وانا اتمنى ان أحاكم بسبب كاريكاتير، لأن هذا يعنى ان دائرة الاتصال فى الحلقة الديمقراطية سليمة.. أما مايحدث الان فليس الا (حوار طرشان)!!..

سكت بهجت او بهجاتوس فانهيت حوارنا احتراماً للحزن العميق الساكن بداخله.. خرجت الى الشارع وحزن بهجت يملؤنى.. فلقد انتهى حوارى مع الفرسان.. هذا الحوار الذى استمعت به وتعلمت منه.. ولكن يبدو ان وقت الصمت قرصان.. ليبدا ء فرسان الكاريكاتير معركة الحياة بالرسوم..

....

....

تزييف الهوية الفلسطينية
فى السينما الإسرائيلية الجديدة

إيللا شوهات
ترجمة وعرض أحمد يوسف

ينتمى معظم الفنانين الاسرائيليين اليوم الى جيل الصابرا، اليهود الغربيين الذين ولدوا داخل اسرائيل، وتتزايد داخل أوساط هؤلاء الفنانين والمثقفين مشاعر الاستياء ضد سياسات حزب الليكود، لذلك فهم يؤيدون حزب العمل، ويشاركون بشكل فعال فى حركة (السلام الآن) ولاينبع هذا الموقف من أى اختلاف حقيقى بين حزبى الليكود والعمل، فهما فى النهاية يكادان أن يتطابقا، ولكن ينبع من الصورة الصارخة التى يعطيها الليكود فى ممارساته المتطرفة.

ولقد أكد الغزو الاسرائيلى للبنان عام ١٩٨٢ موقف المثقفين الاسرائيليين حين تحول الغزو الى ورطة حقيقة، مما أدى الى تحول الفنانين السينمائين- الذين كانوا فى السابق يصنعون سينما بعيدة عن السياسة- الى تناول الموصفات السياسية فى أفلامهم. وعلى الرغم من أن تلك الموجة من الافلام السياسية بعيدة كل البعد عن أن تأخذ موقفا ثوريا، وانها ماتزال تشتمل فى كثير من الملامح مع السينما الاسرائيلية التقليدية، فانها تحدد- من خلال اشاراتها للهوية الفلسطينية- مرحلة جديدة داخل الثقافة الاسرائيلية.

كان الفيلم الأول من تلك الموجة هو «خربة خزعة» (١٩٧٨) من اخراج دام ليفى، المقتبس عن رواية شهيرة كتبها ييزهار عام ١٩٤٩، تحكى قصة المهمة التى أوكلت الى الجنود الاسرائيليين لاجلاء المواطنين العرب عن تلك القرية خربة خزعة وهى قرية روائية ليس لها وجود حقيقى.وقد كان تناول ذلك الموضوع

من مجلة سينياست- العدد ٣ لعام ١٩٨٧

(الفلسطينى) يمثل صدمة للمجتمع الاسرائيلى حتى داخل الأوساط الليبرالية، حتى أنه اتهم بتهمة التحيز والدعاية لمنظمة التحرير الفلسطينية.

لكن تلك الموجة من الأفلام السياسية تزايدت اليوم، وأصبح هناك من يؤيدونها على الرغم من المظاهرات المحمومة التى يقودها كاهانا ومناصروه ضد تلك الافلام. بل إن الحكومة الاسرائيلية اكتشفت أن من الأفضل أن تقدم دعمها الجزئى لذلك النوع من الأفلام، وهو مايؤكد الطريقة الدعائية الملتوية والمعقدة للمؤسسة العسكرية الاسرائيلية التى تستخدم تلك الأفلام فى تقديم صورة (تقدمية) لرؤية اسرائيل فى الصراع. لكن الأمر أخطر من ذلك بكثير، لأن تلك الافلام ذاتها- حتى لو لم يعترف صانعوها بذلك أو لايدركونه بشكل واع- ماتزال تعمل داخل الإطار العام للمؤسسة الحاكمة وداخل الأفكار العنصرية الأساسية للصهيونية.

فهذه الأفلام لاتعبر عن رؤية أيديولوجية واضحة، ولكنها تعكس فى جوهرها نوعا من الخلط والتشوش فى مفاهيم مثقفى الصابرا تجاه وجود (الآخر) : الفلسطينى، فماتزال النظرة الى الفلسطينى فى تلك الافلام يحكمها انتماء الفنانين الاسرائيليين الى نفس الطبقة والجذور التى ينتمى اليها أعضاء المؤسسات الحاكمة، ولذلك فانهم لا يشكلون خطرا حقيقيا على المجتمع الاسرائيلى.(من المستحيل بالطبع أن نتصور أى دعم اسرائيلى رسمى مماثل لأفلام فلسطينية حول نفس الموضوع. لقد ألقت السلطات القبض على فنان تشكيلى فلسطينى فى غزة، بحجة أنه استخدم ألوان العلم الفلسطينى فى إحدى لوحاته، فديمقراطية اسرائيل لاتيمتع بها الا الاسرائليون وحدهم).

لقد أدركت السلطات الاسرائيلية. أن السماح بقدر محدود من النقد السياسى فى الأفلام الاسرائيلية الجديدة سوف يؤكد من جديد على الصورة الديمقراطية لاسرائيلى فى الغرب، بعد أن اهترت تلك الصورة فى أعقاب الحرب اللبنانية، مما يوحى فى النهاية بأن ماحدث فى لبنان لم يكن أكثر من مجرد (تجاوزات).

كما أدركت تلك السلطات أيضا أن الصورة الليبرالية لاسرائيل سوف تتأكد عندما تقدم دعماً للانتاج الأجنبى لأفلام تقف مع الفلسطينيين مثل «هانا ك» لكوستاجافراس.

لكن الجناح اليمينى فى اسرائيل مايزال ينظر الى تلك الأفلام بغضب، حيث تتسم ردود أفعاله تجاهها بالعنف فى بعض الأحيان، على نحو ما حدث فى فيلم «جسر ضيق جداً» لنسيم دايان، لأن الفيلم يمد علاقة بين رجل يهودى وامرأة غير يهودية، وهى قضية مزعجة تماماً بالنسبة لمجموعة كاهانا، إما من وجهة النظر الفلسطينية، فقد كانت ردود الفعل ضد الفيلم أكثر عنفا لأنه لامفر من الشك فى نوايا فيلم ينتجه الاسرائيليون عن الفلسطينيين، خاصة اذا كان يلقى دعماً حكوميا. لكن الأكثر أهمية فى هذا المجال هو الاعتراض على تقديم الفيلم للعلاقة بين امرأة مسيحية عربية (قامت بدورها الممثلة الفلسطينية التى تحمل الجنسية الاسرئيلية سلوى حداد) وضابط اسرائيلى (قام بدوره أهارون ايبالى)، وفى العادة تصور الأفلام التى تتعرض لمثل تلك العلاقة علاقة عكسية، أى بين رجل فلسطينى وامرأة



اسرائيلية- مثل فيلم «الخماسين» أو «هانا ك.»- وهو مايعكس حقيقة تلك العلاقات التى قد تنشأ داخل المجتمع الاسرائيلى.

لقد تحولت السينما الاسرائيلية السياسية إذن، وبشكل حاد، عن تلك الطرق التقليدية لتقديم الصراع العربى الاسرائيلى التى كانت تصور «الشجيع» الاسرائيلى الذى يواجه العرب الأشرار، وكأنه داود الذى يهزم العملاق جالوت. لم يعد ذلك النمط من الأفلام مناسباً اليوم بعد أن اكتشف العالم- من خلال وسائل الاعلام- زيف الاسطورة التى تحكى عن اسرائيل الضعيفة وسط العرب الذين يريدون الالقاء بها فى البحر وبعد أن أصبح من المألوف أن يرى المشاهد الغربى الممارسات الوحشية القمعية للاحتلال الاسرائيلية ضد الفلسطينيين على شاشات التليفزيون كل يوم.

ولم يعد المكان الملائم- دراميا- للقاء (أو الصراع) بين العرب واليهود- فى الأفلام- هو ساحة الحرب، وأصبحت الأفلام الاسرائيلية تبتعد عن نمط (الشجيع) الاسرائيلى لتتحول الى أنماط أخرى، ففيلم «رفاق السفر» يمزج بين نمط أفلام الرعب والفيلم نوار (ذى الأجواء الغامضة الكئيبة)، بينما يأتى «وراء الجدران» فى نمط أفلام السجن، أما «ابتسامة الحمل»- الذى أطلقت عليه الصحافة المصرية عنوان «ابتسامة الذئب»- فيطور عقدته الدرامية من خلال الفانتازيا التى تقترب كثيرا من قصص ألف ليلة وليلة. وفيلم «أفانتى بوبولو»هو كوميديا سيريالية عن الحرب، بينما يستعير «عشتار» تكنيك السينما الطليعية.

لكن كل تلك الأفلام تستخدم الميلودراما لتجعل هذه الأفلام تتناول المسألة الفلسطينية وكأنها مسألة علاقات انسانية مجردة أو مسألة عائلية. واذا كان الفلسطينى أو الفلسطينية يتم تصويرها فى اطار من الأخلاق النبيلة أو النضال من أجل الحقوق القومية، فإن الأفلام تجعل تلك الشخصية طرفا فى علاقة غرامية ماتكاد تتصور الحبكة الأصلية للفيلم.

لكن تلك العلاقة العاطفية فى هذه الافلام تعكس- من ناحية أخرى- اشارة لتصور صناع الأفلام لحوار فلسطينى إسرائيلى، وهى أيضا تعكس تحولا فى مفاهيم المثقفين الاسرائيليين تجاه وجود الفلسطينيين الذين كانوا لايتمتعون بأى وجود سياسى أو فنى فى المرحلة السابقة. لقد أصبحت الأفلام

تسمح بأن يتم تصوير الفلسطينى من خلال لقطات قريبة (كلوز أب)، او من خلال وجهة نظره فى لقطات أخرى، وهو مايخلق توحداً وجدانياً بين شخصية الفلسطينى والمتفرج

وتتجسد مسألة تصور المثقفين الاسرائيليين عن الحوار بين الفلسطينيين والاسرائيليين فى النهاية المفتوحة لفيلم «جسر ضيق جداً» حين تضطر الفلسطينية ليلى للعبور عبر جسر الليبنى الى الأردن، ولكنها تعد بأن تعود، تاركة علامة استفهام أمام حوار المستقبل المفترض.

وفى نفس الفيلم تتجسد رؤية جديدة للفلسطينى المرتبط بالأرض، حين نرى المقاتل الفلسطينى طونى حلو (يلعب دوره يوسف أبو ورده) فى أول لقطة له من الفيلم وكأنه ينبثق من الأرض، كما يصوره الفيلم وهو يتبادل نظرات التعاطف والود مع بعض الفلسطينيين فى الخيام عبر الطريق، مما يوحى بأن هذا المقاتل يناضل من أجل هذا الشعب.

كما أن الفلسطينى فى «ابتسامة العمل» يتم تصويره من خلال شخصية حلمى، غريب الأطوار، والذى يعيش فى كهف فى جوف الجبل بالقرب من قرية بالضفة الغربية ويستخدم الفيلم صوت المعلق من خارج الكادر على طريقة راوى القصص العربية الشعبية، خاصة فى المشاهد التى تدور فى خيال حلمى حول ماضيه عندما كان يصيد الأسود فى فلسطين أيام كانت تحت الانتداب، وهو مايشير الى وجود الفلسطينيين فى هذا الوطن قبل تأسيس دولة اسرائيل بزمن طويل، كما تشير الى واقع الاحتلال المعاصر. ومن بين قصص الماضى التى يتذكرها حلمى قصة عن النساء الحبالى اللائى كانت أسرهن ترسلهن إليه ليقوم بتوليدهن لكى تشارك العائلات الفلسطينية جميعها فى حشد أرض فلسطين بالأبناء والأحفاد، إن الشخصية الأسطورية لحلمى تتضمن كونه حملا وديعاً (كفلسطينى واقع تحت الاحتلال)، لكنه أيضا ليث هصور يتمتع بالقوة الجسدية الخارقة، كما أن شخصيته بتركيبتها الغنية تصبح فى النهاية أقوى فى وجودها من قوات الاحتلال لأن ارتباطه بالأرض والتاريخ ممتد فى الماضى والمستقبل، ويتأكد تغلغل جذوره فى تراب الوطن عن طريق التصوير الصافى فى ضؤ الشمس القوى، والموسيقى التى تستخدم الايقاعات العربية التقليدية.

أما فيلم «الخماسين» فإنه يتعرض للعلاقة بين العرب واليهود داخل اسرائيل ذاتها، حيث تدور أحداثه فى منطقة الجليل، وحيث يدور صراع حول الأرض يرى فيه العرب واليهود أن لكل منهما الحق لأن الأرض أرض أسلافه. وبينما كان الفيلم الأول للمخرج واكسمان «ترانزيت» يصور المهاجرين الأوربيين الذين لاتربطهم بالأرض جذور حقيقية، فان «الخماسين» يصور العرب واليهود وقدارتبط كل منهما بالأرض، حيث يكون الصراع عليها فى أحد مستوياته مادياً واقتصادياً، لكنه يكتسب أيضا أبعاداً عاطفية ورمزية قوية تحت ظلال رياح الخماسين العاتية.

ولقد أصبح ممكنا اليوم أن يمثل الفلسطينيون أدوارهم – بعد أن كان يؤديها ممثلون من الاسفارديم (اليهود الشرقيون)– بل انهم أحيانا كانوا يقومون بتغيير أدوارهم فى بعض المشاهد، مثلما فعل يوسف أبو وردة وسلوى حداد فى أحد المشاهد الهامة من فيلم «جسر ضيق جداً» حيث كان طونى يحاول التسلل الى اسرائيل عبر الأردن لكى يقتل شقيقته بأوامر من منظمة التحرير الفلسطينية. ففى النسخة النهائية

من الفيلم ينجح طونى فى دخول اسرائيل تحت ستار زيارة أحد أقاربة. لكنه بدلاً من أن يقتل شقيقته حفاظاً على شرف العائلة، يحتضنها ويعانقها عندما يتقابلان. ولقد أوضحت سلوى حداد رأيها فى هذا التغيير بقولها «لقد بدأ الأمر سخيفا بالنسبة لى، فلما ذا يقتل أحد مناضلى منظمة تحرير الفلسطينية امرأة لأنها تعيش قصة حب؟ لقد كان ذلك كفيلا بأن يلقى ظلالاً من السخف والتفاهة على قرارات منظمة التحرير، وهو مايسعى اليه الاسرائيليون حين يزعمون أن دور منظمة التحرير ليس سوى القضاء على قصص الحب. لقد فهم المخرج نسيم دايان دوافعى وقام بتغيير المشهد».

لكن ، هل تهدف هذه الأفلام بالفعل لتقديم صورة ايجابية للفلسطينى، ان دراسة تلك الأفلام دراسة متفحصة تؤكد أن تلك المساحة المحدودة التى سمح بها لكى تعبر الشخصيات الفلسطينية عن نفسها فى الافلام الاسرائيلية المعاصرة تبدو فى حقيقتها تعبيرا عن أزمة (الحمائم) أو من يزعمون الدعوة الى السلام داخل اسرائيل. إن شخصية الفلسينى ليست سوى شخصية ثانوية، والبطل الحقيقى لأى فيلم من تلك الأفلام هو شاب اسرئيلى من جيل الصابرا، ومن اليهود الغربيين بالتحديد، وعادة مايكون هذا البطل منغلقا على ذاته، متأملا متعاطفا مع الآخرين (وهم الفلسطينيون فى تلك الأفلام).

وبينما لاتعيش شخصية الفلسطينى أزمة حقيقية - فالاحتلال لايبدو فى تلك الأفلام وهو يمارس قمعة الوحشى ضد الفلسطينى ، وانما مجرد ضغوط أيديولوجية أو نفسية- فاننا نرى البطل الاسرائيلى يحيا الأزمة الجوهرية فى الفيلم.

وتتمثل تلك الأزمة دائما فى حلم البطل بأن يحقق اجتماعا للتناقض المستحيل فى فكرة (الاحتلال المستنير)، ففى فيلم «فى يوم صاف يمكن أن ترى دمشق» (١٩٤٨) نرى البطل الذى يعمل موسيقيا فى مزرعة جماعية (كيبوتز) يحاول أن ينقذ المسجونين السياسيين الفلسطينين، وفى «الخماسين» يحاول بطلة اليهودى الشاب أن يحمى صديقه العامل العربى خالد من المتطرفين اليهود، بل إن شقيقة البطل اليهودية تعيش قصة حب مع خالد. وفى «جسر ضيق جداً » يكون البطل الحقيقى هو المدعى العسكرى الاسرائيلى الذى يخفف من موقفه الصارم المتشدد لأنه وقع فى هوى امرأة فلسطينية مما يؤدى به فى النهاية الى أن يلفظه اليهود والعرب معاً. وفى «ابتسامة الحمل» يتحول بطله يورى الى نموذج للانسانية الليبرالية التى ترى الصراع العربى الاسرائيلى فى اطار رومانتيكى.

أن كل هؤلاء الأبطال الاسرائيليين الذين أصبحت الأفلام تصورهم فى ذلك النموذج الانسانى المعذب، لايصورون أبدا حقيقة القمع الوحشى والتشدد الذين تمارسهما السلطات العسكرية الاسرائيلية.

لقد كانت أفلام الشجيع الاسرآئيلى أداة صريحة للدعاية الصهيونية وجعها مقبولة لدى الجماهير فى نصف العالم الغربى. أما الأفلام السياسية المعاصرة فإنها تحاول الوصول للهدف ذاته بتعديل صورة البطل الاسرائيلى لتضفى عليه انسانية فتجعله يتعاطف مع الفلسطنيين.

إن كل تلك الأفلام لاتعرض القضية الفلسطينية من وجهة نظر الشخصية الفلسطينية، وإنما من وجهة نظر البطل الاسرائيلى من جيل الصابرا. وهذا فإن الاحتلال لايعرض من وجهة نظر من يقعون تحت نيره، وإنما من خلال من يمارسونه.والبطل الاسرائيلى (بتلك الملامح الانسانية الجديدة) هو مركز الأحداث الذى تتبعه الكاميرا أينما ذهب، حتى وهو يسير فى شوارع المدن الفلسطينية. ويحتل البطل الاسرائيلى

مركز الصدارة فى كل شىء، فى الميزانسين، والكادر، والحوار. بل إن الفيلم يجعله هو الذى يتحدث باسم الفلسطينين ويدافع عنهم، والذى يقابله مجتمعه- نتيجة لذلك- بالاضطهاد.

فى فقرة «تذكارات من حروف» من فيلم «اسرائيل ٨٣» لاترى من الاحتلال وجهاً إلامن خلال أعمال الدورية التى يقوم بها جنديان شابان من جيل الصابرا فى قلب قرية حبرون. وينبع التوتر الدرامى فى الفيلم من تحويل جميع لقطاته إلى لقطات ذاتية من وجهة نظر الجنديين، أى أن المشاهد لايسمح له بأن يعرف شيئاً عن الموقف سوى مايراه الجنديان، حيث يشاركهما المتفرج مخاوفهما وقلقهما من الهجمات المفاجئة التى قد يشنها عليها أهل القرية، وحيث يكمن الخطر والرعب فى كل ركن وحارة وسطح منزل، وفى كل وجه يقابلانه، سواء كان طفلاً يلقى ببطيخة فتتفجر إلى جانبها، أو جزاراً يشحذ سيكنه.

إن هذا التركيز على خوف من يمارسون الاحتلال فى أفلام تدعى أنها تناصر القضية الفلسطينية، يحول قضية الصراع الفلسطينى الاسرائيلى إلى مسألة نفسية، بحيث يتم تجاهل المسألة السياسية واسقاطها من الاعتبار. لذلك يمكن القول أن السينما الاسرائيلية الجديدة تستغل قضية الاحتلال فتجعلها مجرد (خلفية) تدور أمامها دراما انسانية لاعلاقة لها بالسياق التاريخى، بل إن مثل هذه الأفلام لاتختلف فى النهاية عن الأفلام التى يقوم بانتاجها الجيش الاسرائيلى (مثل فيلم «اصبعان من صيدا- ١٩٨٦- الذى يطلق عليه أيضاً «قذائف مرتدة»). وهى الأفلام التى تركز على الوجه الانسانى لجنود الاحتلال، وتقدم العرب فى صورة الشياطين والأشرار- ، لكنها أيضا لاتنسى- مثل أفلام الشجيع الاسرائيلى- أن تضيف شخصية (العربى الطيب) من الدروز.

إن السينما الاسرائيلى الجديدة) سواء بوجهها الانسانى المخادع كما نراه فى «تذكارات من جرون»، أو وجهها السافر الصريح- كما نراه فى «قذائف مرتدة»، تجعل أبطالها جنوداً من الشباب من جيل الصابرا، وبذلك فهى تنجح على الدوام فى اخفاء حقيقة وجذور السياسة الاسرائيلية الصهيونية. فهى حين (تزعم أنها تقدم شخصية الفلسطينى فى أفلامها، فإنها فى الحقيقة (تستغله) كمجر دمرآة لاسرآئيلى يعيش أزمة (وجودية)، لكنه لم يتخل أبداً عن صهيونيته.

إن ذلك الجو الذى يوحى بالاختناق فى «الخماسين»، والاحساس بالأضطهاد فى «رفاق السفر»، والاغتراب فى» ابتسامة الحمل» و«جسر ضيق جداً»، والطريق المسدودة التى يسير فيها أبطال تلك الأفلام تلك الأفلام تعكس حالة من الشلل فى تفيكر السينما ئين الليبراليين، أكثر من تعبيرها عن سينما سياسية حقيقة. لقد كان اكتشاف الاسرائيليين من جيل الصابرا للوجه الدميم لاسرائيل بمثابة الصدمة لهم ولأفكارهم عن (اسرائيل الجميلة). لكن هذا الاكتشاف ذاته يستخدم اليوم ليقدم صورة (عاقلة) بدلاً من صورة اسرائيل كما تعرضها حركة كاهانا أو حزب الليكود. لكن الأكثر أهمية هو أن اقرار الأفلام الاسرائيلية بوجود (الفلسطينى) لايخرج أبداً عن المفاهيم (الصهيونية)، وإن أخذت شكلاً من أشكال (الصهيونية الواقعية) التى تعترف بالوجود القومى الفلسطينى (مع التأكيد على الحدود الآمنة لاسرائيل). لكن صورة المستقبل فى هذه الأفلام، وفى وعى صايغها، يحوطها الغموض الكامل.
كما أن الاهتمام بالتعبير عن أزمة جيل الصابرا يتجاهل تماماً الميكانيزمات الحقيقية التى تحكم صراع

القوى داخل اسرائيل. فالخطر الرئيسى فى الأفلام الاسرائيلية الجديدة لايكمن فى تقديمها لعملاء البوليس السرى الاسرائيلى على أنهم شخصيات مهذبة طريفة، وإنما فى أنها لاتحتوى على نقد حقيقى للنظام السياسى للاحتلال الذى لايمثل فيه البوليس السرى أداة للتنفيذ، كما أن هذه الأفلام حين تتناول مسألة العنف، فإنها لاتجعل العنف مرتبطاً بشكل محدد بسلطات الاحتلال الاسرائيلى، لكنها تجعله- وبنفس الدرجة- مرتبطاً بالفلسطينيين.

إن الأفلام الاسرآئيلية الجديدة، التى تدعى تناول القضايا السياسية، ليست سوى الأفلام اللاسياسية التى تتحدث عن بطل فرد ضد المجتمع، لكنها تستخدم الصراع الفلسطينى الاسرائيلى كمجرد خلفية للأحداث، وهو مايعنى أن الاسرائيليين يمارسون الاحتلال على الفلسطينيين، فى الأرض، وفى عالم الفن السينمائى على السواء.

ورود سامة لصقر

ورود لصقر.... ورواية الثمانينات

د. صبرى حافظ

تتخلق فى أفق القصة المصرية (وأعنى بالقصة هنا كل أشكال القص مهما تفاوت طولها من الأقصوصة القصيرة حتى الرواية الطويلة مرورا بالأقصوصة والقصة الطويلة والرواية القصيرة) مجموعة من المتغيرات. التى تنتاب لغة القص، وتقاليده ومواضعاته الصائغة لطبيعة العلاقة التى تربط النص القصصى بالأطار المرجعى الذى يصدر عنه، ويسعى إلى الفاعلية فيه، كما تتناول جوهر التجارب القصصية نفسها، ونوعية خرائط العلاقات التى تنطوى عليها. ومناخ التعامل النقدى معها، أو حتى مجرد تلقيها. وترتبط هذه المتغيرات بمجموعة أشمل من التغيرات التى انتابت الواقع الحضارى الذى تصدر عنه، وزلزلت رواسيه القيمية والتصورية، وبدلت رؤى إنسانه وطريقة تعامله مع النص الأدبى ونوعية توقعاته منه، ومن جماع هذين النوعين المتفاعلين من المتغيرات تتكون ملامح الحساسية الأدبية الجديدة التى تجتاح شتى أشكال الكتابة الأدبية الجادة من جيل إلى جيل ومن عقد إلى آخر والتى تطرح فى ساحة الكتابة الأبداعية «نغمة» جديدة لها إيقاعها الخاص ووقعها الفريد. وإذا كان الكثيرون يربطون تبلور هذه الحساسية الجديدة ببزوغ جيل الستينات فى الساحة الأدبية العربية، فان أهم العوامل التى تؤكد صلابة تلك الحساسية وتنفى عنها عرضيتها، هى استمرار توسيع أفق انجازاتها طوال العقدين التاليين. لا من خلال إنجاز كتاب الستينات وحدهم. وإنما من خلال الإضافات الهامة والمتميزة لموجة الكتاب الموهوبين الذين بدأوا الكتابة فى السبعينات ثم من خلال أبداعات أحدث الوافدين إلى المشهد الأدبى المصرى فى الثمانينات.

وأحمد زغلول الشيطى واحد من أبرز الذين بدأوا الكتابة فى الثمانينات والذين تحمل كتابتهم، برغم

انتمائها إلى تيار الحساسية الجديدة الرئيسى، مذاقها الفريد، ونكهتها المتميزة. ولد فى دمياط فى ١٠ فبراير عام ١٩٦١ لأسرة يعمل معظم أفرادها فى حرفة صناعة الأثاث التى تشتهر بها هذه المدينة. وتلقى تعليمه الأبتدائى والاعدادى والثانوى بها ثم انتقل إلى القاهرة فى أو اخر السبعينات ليواصل دراسته بكلية الحقوق بجامعة القاهرة، وتخرج منها فى مايو عام ١٩٨٢، وطوال سنوات دراسته بمراحلها المختلفة، ومنذ أن كان فى السادسة من عمره، عمل أثناء العطلات الدراسية وأحيانا أثناء العام الدراسى نفسه، فى حرف تلك الصناعة، وخاصة فى حفر النقوش البارزة على خشب الأثاث والتى تعرف باسم «الأويما». ويبدو أن كاتبنا قد اضطر إلى ذلك لأن والده توفى وهو فى السادسة من عمره. وبرغم تلك الحياة القاسية فقد بدأ أحمد زغلول الشيطى الكتابة منذ وقت مبكر، و لم يتمكن من نشر أولى أقاصيصه إلا فى عام ١٩٨٥، أى بعد تخرجه من الجامعة وممارسته لمهنة المحاماة. وقد تتابعت أقاصيصة بعد ذلك فى كثير من الصحف والمجلات المصرية من (المساء) و(الأهالى) إلى (أدب ونقد) و (القاهرة) و (الموقف العربى) و (الأنسان والتطور) وغيرها. وقد كشفت هذه الأقاصيص المتناثرة عن موهبة حقة، وعن مذاق فنى متميز سنتعرف على بعض ملامحه من خلال تناولنا التفصيلى لروايته الأولى والجديدة «ورود سامة لصقر».

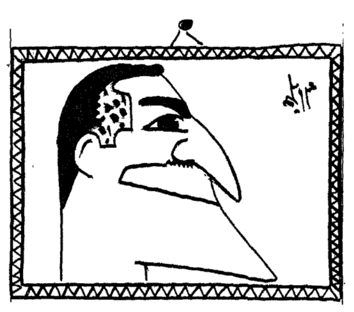
و «ورود سامة لصقر» رواية جديدة بحق لأنها تنطوى على ما يمكن تسميته بمذاق رواية الثمانينات، فهى رواية طالعة من قلب احباطات الثمانينات، ومن ركام سنوات السبعينات المبهظة التى تقتل كل أمل فى التمرد،، وتغلق كل سبل الخلاص الممكن أمام بنيها. كما تتسم هذه الرواية بدرجة عالية من النضج بالنسبة لرواية أولى، سواء على صعيد الرؤية أو بالنسبة لتقنيات الكتابة بنغمتها الفريدة، ولغتها الروائية المتميزة، وصوتها القصصى الخاص الذى يبدهك منذ سطور النص الأولى.

«٩ أغسطس ١٩٨٤

بالأمس جلس أمام الورق، بيده القلم، كتب أن الحب مستحيل وأن الأيدى الخشبية تحاصره. فى الصباح فتحوا الباب، وجدوه أزرق وصلبا، ورغوة تسيل من فمه. وفوق صدره باقة ورود. انطبقت عليها يده.

وتحت الأوراق امتدت قامة صقر عبد الواحد، نفس القامة التى جعلت جده لأبيه يقول ذات مرة متندرا: صقر يتعرش عليه بيت».

تلك سطور تؤسس نغمة جديدة. تستبق الأحداث المسرودة فى الرواية كلها بتقديم كل ما يحكى فى النص فى الفقرة الأولى من القسم الأول المعنون ب «موت صقر» والمؤرخ بهذا اليوم القائظ من شهر أغسطس ٨٤. وتنفض اليد من كل الحقائق التسجيلية المطلوبة، من التاريخ، وحتى الموقع. بما فى ذلك وصف حالة الجثة، وطول القامة، وميقات العثور عليها. ولكنها تؤسس كذلك نوعية اللغة القصصية التى تعمد برغم تقريريتها البادية إلى استخدام الصورة وإلى إبراز عناصر المفارقة الثاوية فى الموقف. فالقامة الممتدة ميتة كان من المأمول أن يستظل بفيئها بيت. فليس الموت إذن عن ضعف فى البنية وإنما عن خلل فى العالم أصاب بؤرة الروح. والمشهد الافتتاحى كله يضع هذا البطل الذى تبدأ جملة القص الأولى منه بضمير الغائب المفرد، فى مواجهة تلك الجماعة التى يؤثر الكاتب التعبير عنها بضمير الغائب الجمع فى الجملة الثانية، والتى وجده أبطالها جثة هامدة. وقد ازرقت وتصلبت. ليس تقديم الفرد الميت على الجماعة



الحية فى ذلك المفتتح مجرد صدفة. لأن الرواية كلها كشف عن دور الجماعة- المجتمع الخفى فى عملية الموت التى أودت ببطلها المترع بالحياة. ولا كان اختيار لحظة اكتشاف الموت هو الآخر صدفة، لأن الرواية تنطلق من هذا الصمت الرازح بعد قتل الروح التى ملأت عالمها بالحيوية. لتكشف لنا طبيعة الجريمة الثاوية خلف هذا الموات الغريب، والتى تبدأ ملامحها فى التخلق منذ أولى وقائع الإعلان عن الموت.

فحتى الأعلان عن الموت فى هذا العالم الغريب، عالم الثمانينات الطالع من رحم سنوات السبعينات العصيبة فى الواقع المصرى، لايمكن أن يتم دون تزييف. يربط بين صقر الميت، وبين شخصيات لا وجود لها، لها حيثية متوهمة أو انصرمت- لواء شرطة متقاعد. وكان طبيعيا أن ينقبض قلب يحى لهذا الزيف، فهو الذى أودى بصديق عمره صقر، الذى يسترجع النص وقائع حياته، من منطلق نهايتها الباترة. ولكن دون التقيد بالتسلسل الزمنى، أو بالتعاقب المنطقى. وإنما من خلال مجموعة من النبضات والشذرات التى تستهدف الكشف عن الشخصية الرواية: بقدر ما ترمى إلى اكتشاف مشاركتها فى صياغة هذا المصير المأساوى لصقر. وحتى يقدم لنا جدلية هذا التكشف الواقعة فى قبضة الموت، ويثرى عملية الجدل الخصيبة بين قصة صقر بتسلسلها المعاش- أى بترتيب الأحداث كما جرت فى الواقع- وبين قصته بتسلسلها القصصى- أى بالترتيب الذى يقدمها به النص، يعمد أحمد زغلول الشيطى إلى بناء روايته بتلك الطريقة الفريدة التى تراوح بين التركيز على الأحداث، والتركيز على الشخصيات فيهتم قسمها الأول بوقائع يوم اكتشاف الموت. وتفاصيل الإعلان عنه فى شوارع المدينة. وكيفية ابلاغة لأسرته، وردود فعل أمه وأخته تحية، وتفاصيل الجنازة، وتصرفات المعزين، ومقدم ناهد تلك التى يشك يحى فى أنها السبب فى مقتل صقر، ولايستطيع أمام مواجهته لها، وحنقه عليها، سوى الانفجار فى بكاء أليم، يستثير التوقع ويزكى حدة عناصر التشويق. كل هذا فى صفحات قليلة، وباقتصاد بالغ الدلالة والإيجاز، ولكنه قادر من خلال لمساته الحاذقة على أن يريق الكثير من الضوء والمعنى على كل مادار. عن طريق تجاور تلك الصور المنتقاة بحساسية وعناية تحقق نوعا من التوازن بين الإفضاء والاخبار، وبين العرض والتعليق المستتر الخفى الذى يستخدم زاوية اللقطة فى الإفصاح عن مرامى الكاتب منها، أو بالأحرى فى الأيحاء بتلك المرامى التى تتفتح أمامنا مع تفتح بقية تفاصيل النص.

أما القسم الثانى من النص والذى يرويه أو الذى نرى فيه الأشياء من منظور يحى خلف- صديق عمر صقر وزميل رحلته الشاقة فى الحياة- فى اليوم التالى (١٠ أغسطس ١٩٨٤) حيث يتوجه راكبا

حنطورا إلى بيت صقر الذى يقام فيه مأتمه، وتتدافع على ذهنه أثناء الرحلة صور من حياة صقر ومن ذكرياتهما معا، فإنه يعمد إلى تقديم مجموعة من المشاهد واللحظات التى تختصر رحلة عمر صقر منذ صباه بالمدرسة وعمله الشاق بالورشة، حتى علاقته مع ناهد بدر ابنه المستشار الذى يتاجر فى السيارات، والتى كان فيها حتفه. تقيم الرواية فى هذا القسم حوارا تناصيا هاما مع رواية جيمس جويس (صورة الفنان فى شبابه)، سنعود إلى التعرف على بعض دلالاته فيما بعد. ويطرح هذا القسم على القارىء الأسئلة الهامة التى يطرحها يحى على نفسه فيه «هل عرفت صقر حقا؟ وهل كان موته محتما؟ هل سكت قلبه فجأة كما قال الطبيب؟ أشك أننى عرفت صقر، أو أن أحدا عرفه، فى عزلته المقيمة وزمنه الدائرى. فى الحصار الذى أوقع نفسه فيه، فى ضروبه المبكر إلى كهوفه الداخلية. هل عرفت صقر؟» تلك الأسئلة التى تتردد طوال صفحات النص. والتى يلقى شكها بظله الدائم على كل التفاصيل هى التى تزج بجزئيات القص فى تلك المنطقة الواعدة بالشعر، المثقلة بالأيحاءات. وهى التى تجعل سعى النص إلى تقديم مجموعة من التفسيرات المطروحة عن أسباب موت صقر، وإلى بلورة مجموعة التوترات التى أثرت على حياته، مجرد مؤشرات على عوالم مزدحمة بالمعنى، فعلى الصعيد الأول تخبرنا أمه بحدس الأمهات القاطع الصوابَ بأن «صقر مات لأن الدنيا لم تعجبه» بينما ينبؤنا صديق عمره بأن «صقر لايموت إلا إذا كان الموت هو الخيار الوحيد».

وعلى الصعيد الثانى ندرك أن حياة صقر كانت عرضة لتمزقات الواقع الذى عاش فيه. فقد تغيرت مقادير حياته نتيجة لحكم جمال عبد الناصر لمصر. وبرنامجة الطموح للنهوض بفقرائها، لكن الرجل مالبث أن مات وصقر معلق فى حبال أحلام مالبثت أن أجهزت عليها خطوات النكوص عن برنامجة السياسى، لذلك يعلن صقر بحزم شاعر باتر عند وصوله إلى القاهرة، التى أتى إليها لايملك غير ملابسه، وكتب الشعر، ورؤيته لصورة جمال المعلقة على الجدار «هذا الرجل قتلنى!.. ذبحنى برحيله المتسرع.. ما كان ينبغى أن يرحل» لقد حز رحيله رقاب جيل، لأنه مات قبل أن تتحول أحلام الذين تعلقوا بكلماته إلى واقع وقبل أن تتأكد الضمانات التى تحول دون الإجهاز على أحلام الفقراء المشروعة. ولكنة قتله أيضا لأنه غرز فيه قيما جعلته فى حالة حرب دائمة مع قيم الواقع الجديد الذى شب على سيطرته علىّ كل ما حوله. قتله لأنه تركه يشهد على مهل تحولات شوارع المدينة النظيفة المضاءة إلى مزابل ومحاشر ومعازل، ويعيش تشوهاتها وهى تنقلب على رؤوس ساكنيها. تلك المدينة التى يتحول وصفها فى هذا القسم من الرواية إلى أهجية قاسية لعماراتها الخرساء، واناسها ذوى الوجوه المشبوهة، والعيون المحدقة فى الفراغ، ولذلك كان طبيعيا أن يدلى يحى بتلك الشهادة الدالة: إذا سألنى أحد عن صقر فى جملة واحدة، لقلت إنه أكثر من قابلتهم إحساسا بالخيانة، رغم تجربته القصيرة وجنوحه الشعرى. ولذلك أيضا يقيم النص، فى استدعاءات يحى نوعا من الربط بين موت عبد الناصر وموت صقر، ألم يؤذن أولهما بوقوع الثانى بعده بسنوات عديدة؟. ولذلك أيضا كان من الضرورى أن يولد اليقين فى ضمير يحى بأن «صقر لم ينتحر ،صقر قتل فى أغسطس... إن قتلته جميعا على قيد الحياة. زاولوا قتله على امتداد عمره الصغير، فى بيتهم، فى الورشة، والشارع، والجامعة».

وإذا انتقلنا إلى القسم الثالث «صقر عبد الواحد: ٥ أغسطس ١٩٨٤» سنجد أننا ارتددنا خمسة أيام إلى الوراء، إلى ما قبل موت صقر بأربعة أيام .نواجه صوت صقر نفسه وهو يستعيد معنا آخر مواجهة تمت بينه وبين حبيبته ناهد فى «مقهى ريش» حينما جاءت لتعلنه بنهاية علاقتهما العاطفية، لأنها ستتزوج من نجم انفتاحى صاعد (معيد ويعمل فى شركة سياحة ومقاول وعضو فى الوطنى الديمقراطى»

ولاتستطيع الارتباط بصقر عبد الواحد الطالع من حضيض القاع الاجتماعى المصرى، والذى لم تفلح موهبته الشعرية فى الصمود أمام قيم عصر الانفتاح الجديدة، بدولاراتها الحادة النصل، وشعارها الاستهلاكى، ومن خلال هذه المواجهة وأثناء توتراتها، تتدافع إلى المشهد ندف من تاريخ تلك العلاقة التى بدأت فى رأس البر « الماخور الموسمى» كما يحلو لصقر أن يسميها، حينما هرب صقر من عذاب السخرة فى ورشة التجارة، ليسقط فى عبودية العمل فى تعبئة أكياس الملح، وليقع فى أنشوطة تلك العلاقة العاصفة مع ناهد، علاقة شابين فى فورة النضج وتألق الشهوة، حيث أذابت حرارة الصيف، وعرى الأجساد وفتوة الشباب، وشبق الجنس، كل الفوارق الطبقية، وحيث قرب الحب أو الحرمان بينهما. ويمزج هذا القسم بين الخلاص الذى لاح فى الحب الذى تعمد بالجنس للحظة على الصعيد الشخصى، بنفس الطريقة التى لاح بها على الصعيدين الاجتماعى والسياسى- عبر تجربة عبد الناصر- ثم أجهض، وبين تفاصيل حياة صقر الاجتماعية، وموت أبيه، ووجدة أمه بعده، وضغطها عليه ليترك التعليم، ويبحث له عن عمل يعول به الأسرة، التى ال إليه أمرها قبل الأوان، وبين هذا كله ورحلة صقر من دمياط إلى القاهرة- كمعادل لرحلته من الميلاد إلى الموت. هذا الموت الذى يوسوس به إليه هذا الطيف الغريب الذى يقدم له، كآلهة الأقذاز الأغريقية، ورودا سامة تطل على أفق النص أكثر من مرة كأضغاث أحلام بعد أن شاهدناها فوق صدره واقعا راسخا فى أولى كلمات النص. فى هذا القسم: قسم الذروة على صعيد تأزم الحدث وتوتر الموقف، والذى لا يأتى فى آخر النص ولا فى بدايته، وإنما فى وسطه، تتجمع كثير من الخيوط، وتتضافر فى إحكام، يجعل للروافد المختلفة التى تصب فى الأحداث قبله، أو تنبثق منها بعده، مجموعة متراكبة من الدلالات.

ومن هنا كان من الطبيعى بعد هذه الذروة أن يقدم لنا النص وقع هذا الموت الجائر على أخته تحية عبد الواحد- أحب أفراد أسرته إليه، وأقربهم منه، وكان طبيعيا أن يكون تعرفنا على هذا الواقع بعد انحسار صدمة المباغتة (١١ أغسطس ١٩٨٤) بيومين، ولكن دون أن تنزاح سحابة الموت. لأن النص كله واقع فى قبضة هذا الموت الجائر الذى يلتهم أكثر شخصيات الواقع امتلاء بالحياة، وأكثرها مقاومة لموجة التردى الكاسحة التى أخذت فى دوامتها العاتية أمه نفسها فشاركت فى تهريب البضائع من بور سعيد حتى يزداد تاجر «المشبك» ثراء ومن خلال تحية نتعرف على النار التى أشعلها فى بيته، وعلى مواجهته العنيفة لإمه عندما جرفها تيار الانفتاح. ونعرف أيضا حقيقة حب تحية ليحى ونظرة صقر له وتقديره لدوره النضالى الطامح إلى تغيير العالم، وحيرة صقر إزاء عصر الخيانة الذى نعيشه، وأمام حمامات الدم التى تتدفق فى لبنان، وأمام المذابح التى راح الفلسطينيون ضحية لها، مذابح الصهاينة، ومذابح قوات أمل معا. وعمل يحى الصغير والدؤب لتبديد تلك الحيرة ولإضفاء معنى على وجوده وسط هذا التخليط والجهامة.

وكان من الطبيعى كذلك أن تردنا ناهد بدر فى القسم التالى لذلك إلى اليوم السابق لموت صقر مباشرة (٨ أغسطس ١٩٨٤) يوم تحررها منه، وهو التحرر الذى نستدعى آلياته رواية قصة العلاقة كلها، قصة العلاقة العاصفة بينها وبين صقر، تلك العلاقة التى تنطوى فى عمق الأعماق منها على كل توترات العلاقة بين طبقتيهما، وعلى ضروب الحرب الخفية التى تنطوى عليها العلاقة بين الذكر والأنثى، بين الفقراء والأغنياء، بين المرحلة الناصرية من الثورة المصرية والمرحلة الانفتاحية منها، بين المثقف المعذب برؤاه وقيمة وبين الانسان الحسى النهم إلى لذاذات الحياة. فى هذا القسم ندرك كيف عاش صقر حياته

كعاصفة أطاحت بهدوء حياة ناهد، وبسلامه الداخلي معا. وندرك تفاصيل الحرب الخفية التى عمرها آلاف الأعوام بين أولاد الفقراء وأبناء الأغنياء. وتفاصيل علاقة الحب- الكراهية التى تشد ابن الطبقة الدنيا إلى بنات الطبقات الأرقى وثمارها الشهيات، ثم تجذبه بعيدا عنها إلى واقعة الأليم، فى حالة من الشد والجذب التى توشك أن تمزق صقر، والتى تعصف بكل سلامه الداخلى مع نفسه فهو يريد أن يكون رجلا مثل يحى ولكن يمنعه عن ذلك حبه لناهد. وما ينطوى عليه هذا الحب من ضعف إزاء طبقتها فصقر ممزق بالفعل بين خشيته من أن يشوهه الفقر ومن أن تفسده الكتب الكثيرة التى يولع بقراءتها، بين أفكاره ورؤاه من ناحية، ونزعات حياته التى تجذبه إلى عالم البرجوازيات المترفات كما تنجذب الفراشة إلى الضوء الذى يحرقها من ناحية ثانية. ونكتشف من خلال هذه التوترات بعض أسرار المأساة التى أكتوى صقر بنيرانها.

وفى هذا القسم أيضا نتعرف على محاولات صقر اليائسة لإيقاظ ناهد على حقيقة الوضع المتردى الذى خلقته سيطرة طبقتها على الواقع المصرى فى السبعينات: تلك الطبقة الغريبة التى يلخص صقر جوهرها فى مقلوب سمم ناهد (دهان). فيأخذها إلى الأحياء المتداعية فى السيدة والقلعة، وباب الشعرية، وباب البحر ويقدمها إلى مشاهد الفقر والقذارة، والأطفال الذين شوهتهم الفاقة، وأطاحت بفرصتهم فى حياة نظيفة بسيطة هادئة. ويجبرها على تناول الشاى فى المقاهى الرثة ويطالبها بأن تسأل نفسها: «من الذى سرق حق هؤلاء فى الحياة؟» ويوقظها على حقيقة الواقع الذى أنجبته طبقتها الانفتاحية فى الجامعة حيث انتشرت الجماعات الدينية بأفرادها الذين يحملون، داخل الحرم، مطاوى قرن الغزال، ويعلنون الجهاد المقدس ضد النبات المتبرجات والشيوعية. ويعتبرون كل من يطالب بكافيتيريا فى الجامعة شيوعيا ملحدا. ويعرضها للمناقشات السياسية الحادة التى تطرح فيها أفكار بيع مصر لاستقلالها الوطنى، وغرق مثقفيها فى هموم الذات والطموحات الصغيرة وعبادة السلع والجنس، وتحول الفن إلى عنف وعرى وطقوس سحرية وتجاور الفيديو والتليفزيون الملون والأناناس مع الحياة فى العشش والمقابر بلا ماء ولامجارى وتحول الكثيرين إلى مرتشين وقوادين. لكن كل هذه المحالات تخفق فى إيقاظ ناهد على الحقيقة الثاوية فى عمق كل هذه المحاولات: حقيقة أن صقر نفسه الذى يتحرق جسدها شوقا إليه، هو ابن هذا الواقع المرعب الكئيب، وأنه لايستطيع أن يتخلص من بنوته له، ولاتدرك ناهد هذه الحقيقة إلا فى النهاية عندما يسقط صقر مريضا فى غرفته الفقيرة فى «دار السلام» التى يسمونها بالصين الشعبية لشدة ازدحامها بالسكان، والتى ينطوى اسمها على مفارقة مؤسية. فليست هذه المنطقة الفقيرة من القاهرة دار السلام، وإنما هى دار حرب دامية بين فقراء مصر وأثريائها. ففيها دارت لحظة المواجهة التى أجهزت على صقر، وحررت ناهد على مستوى من المستويات بالرغم من حاجة ناهد وطبقتها العضوية (على الصعيد الأجتماعى) إلى صقر، وكل ما تمثله طبقته.

وإذا كان منطق البناء ومنطق المعنى معا قد حتما أن يجىء صوت ناهد الذى أجهزت علاقتها عليه قرب نهاية النص، فقد استلزمت طبيعته الدائرية أن تكون خاتمته ترجيعا لمفتتحه، فتنتهى الرواية بموت صقر كما بدأت به، لأن إحدى سمات هذه الرواية الهامة، وأحد انجازاتها البارزة، هى أن الصوت المسيطر فيها هو صوت صقر الميت: أو بالأحرى صوت الموت الرازح فوق واقع الثمانيات أوعلى الأقل حضور حمى الموت التى يلف هذيانها كل شىء. وفى هذه الخاتمة التى يطل علينا فيها للمرة الثانية، بعد قسم المفتتح، صوت النص: أو قل صوت المؤلف نعود إلى الصوت المحايد الذى يستخدم السرد التعاقبى، والوصف

الهادىء لنتعرف على الوقائع الصلدة التى تغلق بها الرواية بنيتها الدائرية فتعرف ما جرى ليحى الذى أراد صقر أن يحذو حذوه وأخفق. فقد حصل على عقد عمل فى قطر وسافر، كما اختفى صقر بالموت. وبهذا يختفى من واقع النص والواقع الخارجى معا أكثر الشخصيات جدارة بالحياة. ولاتبقى فيه إلا تلك الشخصيات التى طالتها تشوهات عصر الانفتاح أو سدنته ناهد وشقيقها سامى، تحية والأم وغيرها من الشخصيات الأخرى. ونعرف أيضا أن هجرة يحيى قد أجهزت على قصة الحب الغضة بينه وبين تحية، هذا الحب الذى لم تتح له ظروف الحياة القاسية فرصة التفتح، ففى عالم الثمانينات الغريب أصبح الحب مستحيلا كما كتب صقر فى آخر كلماته قبل الموت.

بعد هذا العرض التحليلى لرواية أحمد زغلول الشيطى الأولى، أود أن أتريث قليلا عند بعض ملامح هذا النص الأدبى، وأمام شخصيته الأساسية الطالعة من حضيض القاع الاجتماعى المصرى. فلسنا هنا أمام كادح الخمسينات النبيل، ولسنا أمام بطل الستينات المنكفئ على ذاته، وإنما نحن أمام شخصية مزدحمة بتناقضات الثمانينات الجديدة، وبإفرازات السبعينات الغاصة بالتوتر. شخصية تجلب إلى ساحة الأدب العربى فى مصر نموذجا جديدا، أتوقع أن نتعرف فى قابل الأيام على تنويعات ثرية له. هذا البطل الجديد المأزوم الذى سئم النصائح والشعارات البراقة، ونزل إلى حضيض الواقع يعانى من تناقضاته. هو حقا ابن الثمانينات القح- فإذا كان جيل الستينات هو جيل تخثر حلم الثورة المصرية وتوتر تناقضاتها، فإن جيل الثمانينات هو جيل المعاناة من صدمة اليقظة على إزاحة الحلم حتى من منطقة الأحلام. صدمة الواقع الجارح الكئيب الذى كشر عن أنيابه فى سبعينات الانفتاح، وسنوات انسفاح القيم الوطنية التى أفنت الأجيال السابقة زهرة العمر فى تأسيسها. إنه شخصية تحمل رؤية الجيل الذى أجهض موت عبد الناصر المبكر وازالة كل رؤاه وأفكاره الاجتماعية حلمه فى المستقبل. ومن هنا تقيم الرواية من خلال بنيتها التى تنهض على علاقات التناظر نوعا من التوازى بين موت هذا الأب الرمزى الكبير، وبين موت الأب الفعلى عجزا عن الوفاء بالتزامات أسرته، وقهرا على تردى أوضاعها، وبين ابتذال الأم الرمزية مصر وابتذال الأم الفعلية فى تجارات عصر الانفتاح. وبين عودة الاستقطاب الاجتماعى الحاد الى الواقع المصرى، وتوترات الفوارق الطبقية فى علاقة صقر بناهد، وبين تجسيد الأحباط على المستوى السياسى، وتجلياته المتحققة على المستوى الشخصى، وبين انهيار عالم القيم القديمة التى كانت راسخة، وصدمة تكسير المواضعات الأدبية المألوفة فى اللغة والوصف من خلال استعمال بعض الألفاظ النابية. أو وصف بعض المشاهد الاسكاتولوجية التى يتجنب الأدب العربى الحديث الخوض فيها.

ولايقتصر التناظر على عالم المعنى وحده. وانما يشمل علاقات الشخصيات كذلك اذ تقيم الرواية مقابلة واضحة بين صقر ويحيى، بين الغارق فى الضجر وحيرة المثقف أو الشاعر الأبدية، وبين المثقف العضوى المهموم بالناس من حوله، وبمشاكل وطنه العربى الاكبر، والذى ينظم معرضا عن المذابح التى تتعرض لها المخيمات الفلسطينية، ويعرض فيلما عن مجازر صبرا وشتيلا. بين صقر الذى لايستطيع تفسير تقلبات شعبه الذى يشيع ناصر بالروح والدم، ويستقبل نيكسون كبطل، ويموت فى الحرب، ويصفق لكامب ديفيد.. ويحطم القاهرة فى انتفاضة الجياع. وبين يحيى الرجل الذى يعمل بصبر، ويحقق أشياء صغيرة ولكن لها معنى. بين صقر الذى لم يعد يراهن على شيئ والذى يلوك أحزانه وضجره، وبين يحيى الذى يحاول جاهدا انقاذ صديقه من الأنهيار وان كانت يربط بين مصيريهما فى النهاية مع كل هذا التباين، فبرغم تناقضهما الكامل ذاك فان كلا منهما حقيقى، وربما كانت هذه الحقيقة هى التى وحدت بين مصيريهما. فموت صقر يقابله نوع من الموت النسبى ليحيى من خلال اضطراره للهجرة من الواقع الذى

أخلص له، والذى طمح الى القيام بدور فيه. وهناك أيضا نوع آخر من التناظر أو التقابل الواضح بين ناهد وتحية: اذ تنتمى كل منهما الى طبقة مناقضة للأخرى، ولذلك كانت رؤية كل منهما للعالم وللأحداث مغايرة لرؤية الأخرى، فاذا كانت ناهد قد أقامت علاقة عشق حادة مع صقر تتسم بالشهوانية والعنف، فان علاقة تحية مع يحيى أفلاطونية هادئة،و اذا كانت علاقة ناهد بصقر تقوم على صراحة المواجهة، فأن علاقة تحية بحبيبها تنهض على تجنب المواجهة أو الهرب منها واذا كان فى علاقة ناهد بصقر كثير من «الفيتيشية» الفاضحة، فان حب تحية من نوع الحب المكتوم الذى لم يفصح عنه، والذى يتسم بلغة التعبير الخاصة عن المودة فى عالم الفقراء. حيث يعادل فيه اعطاء الشخص قطعة هريسة تهريب رسالة غرامية، ومع ذلك فقد التقى مصيرهما فى الفقدان، حيث فقدت كل منهما حبيبها لسببين متباينين، وهذا التباين مع الوحدة هو أحد العناصر التى تكسب رؤية هذه الرواية تماسكها وصلابتها لان لمصير الشخصية فى هذا النص قوانينه ومحدداته الاجتماعية.

وحتى تكتمل أبعاد عملية التناظر بين الشخصيات لابد أن تدرك الدلالات السياسية الثاوية فى حياة صقر والتى تتجسد لنا من خلال ذاكرة النص الداخلية. وهى ذاكرة ذات طبيعة تاريخية- اجتماعية على الصعيد الزمنى وساحلية- حضرية على الصعيد الجغرافى.لا فيها التواريخ مجردة ولكن فى تضافرها مع وقائع حياة الشخصيات وأحداث النص، ولاترد فيها الأماكن الامن خلال هذا الجدل الدائم بين المدينتين الساحلتين: دمياط ورأس البر، والمدينة الام : القاهرة. ومن هنا لم تكن مصادفة أن توقيت الزواج الذى انجب صقر كان فى وقت «خروج الطلبة والعمال ينادون بالخبز والحرية، هكذا يوقت النص الحدث بدلا من الاشارة الى فبراير ١٩٤٦ وأن توقيت علاقته بناهد بدر كان قبل خروج الفقراء الى شوارع القاهرة، يتظاهرون ويكسرون، بعد الاعلان عن زيادة أسعار الخبز بدلا من الاشارة الى ١٨، ١٩ يناير ١٩٧٧ ويتحدث عن فتحى الذى عاد مبتور الساق من الحرب بدلا من الحديث عن حرب أكتوبر، ولايشير النص مباشرة الى عصر الانفتاح. أو تحويل بورسعيد الى منطقة حرة. وانما يجسد هذا كله عبر التعليقات غير المباشرة عن الذين خسروا البلد على الفقير، والذين خلقو اسعار الطلب على السلع الاستهلاكية «الواد ابنى بيقول عاوز فيديو يابابا فتحت دماغه، بورسعيد أفسدت الدنيا» فهكذا يؤرخ المصريون لحياتهم. لا من خلال التواريخ المجردة، وإنما بتحويل المجرد الى محسوس له علاقة حميمة بالشخصيات ووقائع حياتها اليومية.

ويناظر هذا المنهج على صعيد البنية الروائية للتجربة استخدام المؤشر الزمنى الذى يتجسد فى التاريخ المدون فى صدر كل قسم كتحديد للمحور الزمنى الذى يتمركز حوله القسم، ولكن تمركزه حوله لايحول دون الغوص منه الى قيعان الماضى. أو التقدم بعده صوب المستقبل بنفس الطريقة التى يحدد بها الاسم الصوت القصصى ووجهة النظر دون أن يعنى الانحصار فى إطار الشخصية الرواية. وبرغم تعدد الشخصيات وتباين المرتكزات الزمنية فان للنص كله محوراً زمنيا واحدا هو يوم موت صقر، ومحورا انسانيا واحدا هو شخصية صقر نفسها. وعلى صعيد البنية الروائية استخدم الأصوات المعزولة غير المتداخله. ذلك لان أبعاد الحدث المختلفة فى هذا النص الجديد لاتسفر عن نفسها فى وجود واحد متكامل، وانما من خلال تراكم الجزئيات وتشابك الرؤى والتأويلات، وهذا هو مايجعل أسلوب الأصوات أوفق الأساليب لبلورتها. والواقع أن منطق البناء فى النص كله هو تقديم الأشياء بعد تعريتها من عنصر التوقع أى تقديم اللحظة الحاضرة وقد أصبحت ماضيا تعرف مستقبله، وبالتالى لانرى أحداثه كوقائع، وانما كحيثيات فى تأويل مسار الحدث، فلا تتعرف على صقر، الا بعد أن نعرف خبر وفاته ولا نقابل

ناهد وجها لوجه الا بعد أن نتعرف أو نحدس تفاصيل الدور الذى لعبته فى الاجهاز على صقر تتعرف عليها من منظور الضحية بعد أن استمعنا الى كل صنوف الاتهام التى وجهت اليها وحملتها مسئولية موت صقر، فنجد أن الضحية هى التى تقدم لنا أدلة براءتها، بل ان الرواية فى استخدامها لهذا الاسلوب حاولت أن تجعل من الفضاء الروائى نظيرا للفضاء الواقعى الذى تصدر عنه. ومن هنا كانت نسبة الأصوات التى تنتمى الى القاع الاجتماعى ثلاثة أضعاف تلك التى تنتمى الى الطبقة الموسرة الجديدة ،فهناك صقر ويحيى وتحية فى مقابل ناهد، بل لقد جعلت لصوت صقر النصيب الأكبر من حيز الفضاء النصى. لان لاشكاليته الحظ الاكبر فى مكونات الرؤية المسيطرة على النص. وفى مواجهة هذا كله وضعت الرواية هذا الرجل المسخ الذى يظهر فى كوابيس صقر ويقدم له ورودا غريبة سامة بكل ما ينطوى عليه من دلالات سياسية.

وتبقى بعد ذلك الاشارة الى مجموعة العلاقات التناصية الفاعلة فى هذه الرواية الجديدة من (صحراء التتار) لدينو بوتساتى أو «اللعب الصغيرة» لابراهيم أصلان و(ذئب البوادى) لهيرمان هيسه. ولكن أبرز علاقاتها، وأكثرها افصاحا عن نفسها هى علاقتها مع رواية جيمس جويس الجميلة (صورة الفنان فى شبابه) التى تقيم معها الرواية حوارا تناصيا غنيا بالايحاءات، وهو حوار يهدف الى الكشف عن بعض الأبعاد الدالة فى (ورود سامة لصقر). من حيث أنها صورة أخرى لفنان آخر، فى عصر آخر ومجتمع آخر من ناحية ،ومن حيث أنها تعمد الى منهج فى القص يوشك أن يكون نقيض منهج جويس وان اتحد معه فى منطلق رواية الأحداث من منظور الماضى، وتقديم العالم وقد استنفذته الذاكرة من براثن الموت. فاذا كانت رواية جويس مترعة بالوصف فان رواية الشيطى شديدة التقتر فى جانبها الوصفى، واذا كان جويس يتابع تفاصيل حياة بطله فى هدوء، فان الشيطى يطارد شظايا تلك التفاصيل فى تعجل لاهث. واذا كان ستيفن ديد الوس حييا فى مواجهة العالم فان صقر عبد الواحد كان نقيضه الكامل فى التعامل مع عالمه المثقل بالفظاظة والعنف، واذا كان ستيفن يحن الى الهروب من مواجهة العالم، ويتذكر بتحنان لحظات ابداعه بالمستشفى بعيدا عن بقية تلاميذ المدرسة الذين كانوا يمطرونه بالاغاظات فأن صقر ينخرط بنهم فى بلبال العالم. واذا كان حب النساء من الأمور التى اشتبكت بحياة ستيفن فى البداية فان هذا هو ماجرى لصقر منذ بواكير الشباب. واذا كان موت الزعيم الأيرلندى الكبير تشارلز ستيوارت بارنيل (١٨٤٦- ١٨٩١) يحفر نفسه فى ذاكرة ستيفن فان موت الزعيم المصرى الكبير جمال عبد الناصر يترك أيضا ميسمه الواضح على كل تفاصيل حياة صقر، كما أن الاستقطاب الحاد الذى تنطوى عليه رواية جويس بين موقف أبيه المؤيد لافكار بارنيل، وموقف عمته المناهضة لها، هو نظير الاستقطاب الذى يمثله فى هذه الرواية موقفا يحى وناهد أو بالاحرى موقف طبقتهما من رؤى الزعيم المصرى الكبير ومواقفه السياسية، ومثل ستيفن كذلك كانت المرحلة الجامعية هى مرحلة النضج الفكرى، والتساؤلات المقلقة، وتدمير الرواسى القيمية، أما علاقات صقر بيحى من ناحية وبناهد من ناحية أخرى فانها توازى علاقات ستيفن بداثين ولينش من ناحية وباپما من ناحية آخرى، كما أن علاقة ستيفن بإيما بما فيها من شد وجذب وعقد ذنب وتوتر علاقة صقر بناهد. أما علاقة ستيفن ايرلندا فان فى توتراتها الكثير من علاقة صقر بمصر، كما أن مبارحة ستيفن لايرلندا بلا عودة هى قرين مبارحة صقر للحياة أو مبارحة يحيى للوطن للعمل فى قطر، بعد أن أخفق كل منهما فى تحقيق حلمه فى الخلاص «بالهرب فى السفن الشراعية المبحرة نحو بلاد بعيدة».

تداعيات حول ورود صقر السامة:

كيف نرش الملح للولادة الجديدة؟

خليل الخليل

عندما يولد مبدع جديد علينا أن نحتفل به، أن ندق له الصنوج ونهلل، لأن ولادة مبدع فى هذا الزمن الردئ طلقة ضد الاستهلاك، وفعل جهادى ضد بشاعة الربوية التى تحاول بشراسة تمزيق ماتبقى من قيم الانسان- ذلك لأن الابداع فى أى عصر أو زمان هو تساوق مع حركة التاريخ الصاعدة، هو ارتباط بقضايا الناس ومصائرهم، ودفاع عن نبل الارادة البشرية

وحين يكون المبدع روائيا، علينا أن نحتفى به مرتين كما كان العرب يحتفلون بميلاد شاعر جديد، لأن الرواية ليست فحسب ملحمة البورجوازية كما أراد لها لوكاتش.. بل هى ملحمة العصر، هى الجنس الأدبى المفتوح على أفق فسيح، على أفق المستقبل

فاذا كان هذا الروائى مصريا فلنحتف ثلاث مرات، فليس من السهل أن يلد الروائى مبدعاً فى مصر وهى التى لها مالها فى تاريخ الرواية العربية بأجناسها وروادها. وإن كان للروس غوغول واحد خرجت أقاصيصهم من معطفه، فلمصر معاطفها وللرواية فيها عماليقها، فأن تخرج أنت أنت، لا ظلا لأحد، ولاصوتا لسابق أومعاصر فهذا أمر ليس بالهين، بل أمر يستحق انحناء تحية.

اذن فلنحتفل ثلاثا بأحمد زغلول الشيطى، الشاب الدمياطى الذى لم يصل الثلاثين من عمره بعد، والذى اتحفتنا «ادب ونقد» الغراء بروايته الأولى «ورود سامة لصقر» فى عددها الرابع والخمسين فبراير ١٩٩٠..

يسميه «بيبرداكور» أحلام الحصر؟ فالرجل الخزفي يحول بين صقر والبحر، والبحر وفق فرويد رمز للرغائب الجنسية، بتوسيع دلالته قليلا يغدو البحر رمزاً للرغائب كلها، لو استطاع صقر النزول رليه لذاب الملح الذي يحمله على كتفيه لكنه لايستطيع، وهو مدرك لذلك، فناهد في الكابوس تجز رقبته او هرواع بموقفه الطبقي والفكري. يقول «ليتني كنت شيوعيا، لم استطع أن اكون غير حالم يقع في حب البرجوازيات. أمي ريفية فقيرة أبي من حثالات المدن» وواع أيضا بشرطه التاريخ «والسياسي «لأن رجلا عسكريا حالماً أو مجنوناً حكم مصر لم أصبح عربجيا أو نشالا أو حتى صبي حلاق. تركنا الرجل نتشعلق في حبال الهواء ومات، ماذا أفعل»..

ربما يكون من السهل أن نقول إن صقر ليس هو المتحدث هنا بل الروائي نفسه، ومن السهل أن نتهمه بالاقحام، او على الاقل بتسطيح الشخصية الروائية الى حدود افرازات المادية الميكانيكية ولكن هذه السهولة غير دقيقة. حقا أن صوت المؤلف عال على صوت الشخصية هنا ولكن ليفاقم انشراخها لينقلها من مجرد شخصية واقعية تتكرر في حياتنا اليومية عشرات المرات الى نموذج متبلور الخاصية ، لذا استخدم صيغة الجميع عندما تحدث عن جمال عبد الناصر قائلا «تركنا» وعاد بعدها الى صيغة المفرد «ماذا أفعل» وبين ضمير «نا» وحرف الهمزه ترتسم اسئلة جيل مابعد الهزيمة الحزيرانية تناقضاته المفزعة (لاحظ الاشارة الى انتفاضة ١٨ و١٩ يناير ثم الى مباركة زيارة السادات الى القدس).. وصقر ليس شيوعيا لأسباب يدركها ولكن القاص لايجد الشيوعي ملاذا فهو يترك يحيى خلف الذى أوحى لنا بشيوعيته يسافر الى قطر (دون تبرير درامي ضمن سياق الرواية) وينبت هنا سؤال آخر: لماذا يغلق الكاتب النوافذ؟

بذلك الحوار الذى يتذكره يحيى ويذكره على لسان صقر تتعمق أبعاد الشخصية فيلتئم ماهو اجتماعي ونفسي وسياسي بالكل التاريخي الى درجة توحي لنا بأن القاص الشاب يمتلك حساً تاريخيا صائبا، ولذا بدأ حكايته لنا من آخرها أى من موت صقر لا كحيلة فنية مألوفه في النثر العربي، ولكن كانسجام مع المصير التاريخي، تكسير وحدة الزمن ليس لعبة (فلاش باك) فقط بل هو شهادة على تخثر المرحلة التى تحكمها الأيدى الخشبية ويشهد عليها استحالة الحب، وليكشف القاتل وآلية القتل واحتمالات الآتي القريب دفعه واحدة، رفصقر القتيل فوق صدره باقة ورد إنها باقة الورد السامة التى كان يراها في كوابيسه، ويحي فكر للحظة أن ناهد هي قاتله صقر، عندها بكى يحي، وما البكاء في الفن إلا معادل للاستسلام أمام القائم الاجتماعي، وبكاء يحى جاء في ظلام طويل ممتد، مرة أخرى تغلق النافذة

ولأنهم قتلوا «الصقر» فامكانات الحوار مقطوعة.. لذا بنيت الرواية على أقسام مؤرخة بين ٥و١٨ أغسطس، في كل قسم يتذكر أحد الشخوص، ويستفيد الكاتب بذكاء هنا من امكانيات المونولوج الداخلي في (القصة القصيرة) وفي التداعيات الحوارية بين الأشخاص الروائية، هنا أيضا يتشابك الشكل بالمضمون ليخلفاعلاقة عضوية، فانقطاع الحوارات و تفاصيل الأمكنة وتغير مضمون الزمن من زمن الحدث الى الزمن الداخلي للشخصيات المقتنص في لحظة توترها الدرامي.. كل ذلك يعادل انقطاع الحوار بين صقر والاخرين، ويعادل توتره الأقصى الممتد على مساحة الرواية كلها، خلال ذلك أيضا تتكشف الشخصيات الأخرى من خلال علاقتها بصقر لامن خلال علائقها الخاصة، وهذا طبيعي فكل مايحدث

باختزال كبير لايمتد سوى بضعه أيام وإن اختصر فى اعماقه مساحة كاملة من الوطن.

اذن نسجت الرواية علاقاتها الداخلية ضمن دائرة الموت ولهذا لم يكن هناك حضور للمكان، فلامكان للميتين، لاتعنيهم البيوت أو المساجد والشطآن وبالتالى غابت علاقة الشخصيات بالمكان وحيوية تلك العلاقة، أما الأمكنة الموجودة فهى مجرد تشوهات للمكان وليس مكاناً بالمعنى الحقيقى، لنلاحظ مثلا العبارات التالية:

«فى الشوارع الضيقة ذات البلاط المتكسر» (جملة واحدة وينتهى الحديث عن طريق المقبرة أو القرية ولنلحظ كلمتى « (ضيقة- منكسر)

«كانت رائحة المجارى تفوح وكان الهواء بطعم الخراء، خرجنا الى النيل، كان بركة راكدة»

كنا معا وسط شعاب القاهرة. قال صقر «ضع يدك فى يدى» خاف أن يتوه أحدنا عن الآخر. قال إن المصابيح ذات ضوء مظلم وأن لاسماء ولا نجوم لاأقمار...

وزد على ذلك العديد من الجمل الأخرى التى ترسم تشوه المكان كانعكاس لتشوه الداخل الانسانى، ولعل هذه العلاقة بين الانسان والمكان فى قصة «ورود سامة لصقر» تكون موضوعا لدراسة مستقلة.

فى حوار أجريته مع الفنان التشكيلى المصرى زهران سلامة فى دمشق سألته عن ملمح الموت الخفى الرابض فى ايقاع لوحاته رغم أنها لاتتناول الموت كموضوع مباشر، فالموت حاضر فى انثيالات الخطوط، فى تونات اللون، فى العلاقة بين الظل والضوء. تدخل يومها الشاعر أحمد فؤاد نجم قائلا «الله هو زهران مش مصرى» ؟ فللمصرى علاقة خاصة مع الموت، منذ كتاب الموتى وحتى دهس على قنديل، منذ الاهرامات/ القبور وحتى سرير أمل دنقل الأخير.

وفى «ورود سامة لصقر»، يرد أحمد زغلول الشيطى بنا الموت معلناً بجسارة على لسان بطله «إننا نبكى من الموت لأننا لم نحى كما ينبغى» أم صقر رأت أنه مات لأن الدنيا لم تعجبه، ويحى خلف يعتقد بأن صقر لايموت إلا اذا كان الموت هو الطريق الأوحد.. فلماذا مات صقر، أهو قدر الشخصيات المشروخة كلها ؟ أم هو الذروة التراجيدية التى اقتضاها المنطق الداخلى للحدث بنسقيه الروائى والتاريخى وهما شقان متداخلان عبر جور شفافة ترسم الشخصية فى موقعها الاجتماعى وببعديها النفسى والسياسى،

يبدأ الشيطى اللعبة بالموت، ويترك صقر يكتب جملتين واضحتين:

الأولى: إن الحب مستحيل

الثانية: الأيدى الخشبية تحاصره..

وعلى صدره كانت باقة ورود.. وفى المقطع الخامس يذكر صديقه «صقر قتل فى اغسطس.. قدماه تحملانه نحو قدره المحتوم نحو رجل أومسخ ذى قناع من خزف ويد خشبية فى وورود سامة ، أقول إن قتلته جميعا على قيد الحياة على امتداد عمره القصيرة زاولوا قتله فى بيتهم، فى الورشة والجامع والشارع والجامعة فى ذلك الزمن الشاسع المضطرب»..

إذن يبدأ الكاتب مصراً أن صقر لم يمت بل قتل قتلا، قتله حبه المستحيل للفتاة البورجوازية، فورود البوراجوازية التى تطارده فى كوابيسة سامة وقاتلة. ولكن هذه الورود لم تعد أحد عناصر الكابوس ورموزه فقط بل تحولت الى حضور مادى هو بمثابة أداة الجريمة، فعندما فتح الباب صباح التاسع من اب كانت الورود جاثمة فوق صدر صقر، غدا الكابوس مفتوحاً، لم يعد اضطرابا سيكولوجيا فى لحظة تازم شخصى، ولم يعد مجرد خطر تتصوره شخصية عصابية فائقة الحساسية لكنه أدى دوره بشكل واقعى واضح رآه المؤلف والمشيعون والقراء وهنا أغلق المؤلف الحلقة، فالحب المستحيل وحده لايقتل وإلا كان الموت رومانسيا عابرا عافته الأقاصيص منذ ضمور الرومانسية، والحصار وحده لايميت ولاسيما أن صقر ليس شخصية انهزامية، فهو يضرب أمه عندما تحاول ولوج عصر الاستهلاك كهربة، وهو ليس مجرد فيشتى مريض يحتفظ بالثياب الداخلية لعشيقته لأنه يحتفظ مع تلك الثياب بسكين قرن الغزال.. صقر يموت مقتولا بالورود السامة، ليس لأن الموت صار الطريق الأوحد امامه بل لانه الطريق الأخير الذى أوصلوه إليه، وفى صوغ الرواية تتدخل سليقة المحامى الذى يقدم لقارئيه مجريات الجناية تاركاً لهم فرصة ازاحة القناع عن وجه القاتل، ولاننسى بأن الكاتب يمارس مهنة المحاماة، وهنا يسوق مرافعته بأدوات الروائى الذى استوعب جيدا مفاصل المرحلة بين موت عبد الناصر وموت صقر عبد الواحد، ويحدد أمامنا الجناة ودور كل واحد فيهم بلغة روائية مكثفة، تميل الى الشعرية بل والشعائرية، لأن الفعل برمته يدور بحضرة الموت ولذا انسجمت أواليات البناء اللغوى (الشفافية، الكآبة، تنوع الضمائر، بنية الصورة.. الخ) مع مقتضيات الحدث/ الموت، فنمت تلك الأواليات من جزئيات الصورة وتفاصيلها الممتدة بين مراحل متنوعة من حياة صقر طفلا وشاباً، بيتاً وجامعة، مسجدا وبحراً، حباً واصدقاء.. لتصل بنا الى كلية القول السوسيو- سياسى والسايكو- سياسى.

اللغة أيضا تستدعى بحثا مستقلا، فالنثر يبقى هو مستودع السر الروائى، والتعاطى نقديا معه يستوجب تخصيص مجال له، فالرواية الصغيرة تثبت لنا مره أخرى أهميتها من خلال امكانية تناولها من أكثر من زاوية إبصار واحدة

هذه كانت انطباعات أولية بعد القراءة الثانية لعمل علينا الاحتفاء لولادته ورش الملح له سبع مرات، لعمل يستحق توقفا مطولا عند كل مسألة من مسائله المتداخلة بين السياسى واللغوى، اللغوى والتاريخى.. الخ. ويستحق بحثه فى السياق الروائى المعاصر فى مصر العربية لأنه كما أرجح نقطة من أولى نقاط إضاءة رواية عقد التسعينات فى مصر.

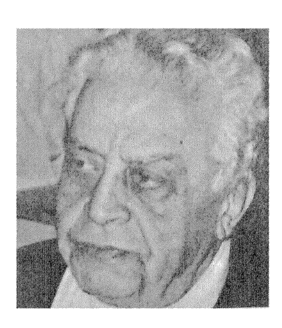
الحياة الثقافية



رحيل محمود الشريف: كمال رمزي/ اسكندرية كمان وكمان: مجدى عبد الحافظ/ دور مصر فى الابداع الفلسفى: د. مجدى يوسف/ مشاهدات مسرحية: محمود نسيم/ تعليق على تحقيق المجلات: أحمد جودة/ المرأة فى حياة مختار: سهى وحيد النقاش/ آخر الحالمين كان: على منصور/ الشيوعيون الكتوبجية: مصباح قطب.

غياب محمود الشريف:
كلنا نعيش فى أغانيه

كمال رمزى



كان من أقل الناس كلاما، وضجيجا.. وأكثرهم موهبة، وعطاء

صورته.. لم تنشر كثيرا فى الصحف، والمجلات، وبالتالى لايكاد يعرفها الا القلة.. لكن الحانه عاشت، وستبقى، نابضة بحضور متجدد، فى الوجدان العربى.

محمود الشريف.. من هذه الفصيلة النادرة من البشر، التى تصنع، بلا كلل، المجد للآخرين، أكثر مما تصنعه لنفسها.. تدفع، بهذا وذاك الى القمة، ومقدمة الصورة، بينما يكتفى هو بالظل، وينشغل فى الكشف عن معادن الأصوات الثمينة، ليقدمها، فى أجمل شكل ممكن.

لم يرتبط محمود الشريف، خلال نصف قرن، بصوت أو أصوات معينة.. ولكنه، برحابة، وقدرة على التنويع، وإدراك ملهم لطبيعة التباين بين عشرات الأصوات التى لحن لها، قدم، بحس مرهف لا يخيب، أجمل أغنيات سعاد محمد وصباح وأحلام وليلى مراد وشادية ومحمد قنديل ومحمد عبد المطلب وفايزة أحمد و....

عندما جاءت سعاد محمد الى القاهرة، من الشام، لتمثل بطولة فيلم «فتاة من فلسطين» ١٩١٨، غنت من الحانه «القلب ولا العين» و«ياناس أيامنا.. طالت ليالينا» «هاتوا القلم والقلم.. ياللى نسيتونا».. فكان سببا فى تألقها، وشهرتها.

قبلها، بعقد ونصف، إنتقل بمحمد عبد المطلب، من صفوف الكورس، الى مطربى الدرجة الأولى، عندما أبرز شخصيته، فى أولى أغنياته، بتسالينى بحبك ليه».. ولاحقا ياأهل المحبة».

واذا كان محمود الشريف قد عزز من نجاحات ليلى مراد، عندما غنت له «يامسافر وناسى هواك» و«إسأل على»و «من بعيد ياحبيب بسلم».. فإنه، بتفهم، وصل بصوت أحلام الى أفضل مستوياته، فى «ياعطارين دلونى» أو «ياحمام البر»، حيث يأتى اللحن الممتلئ بالشجن، موائما تماما لطبيعة الصوت المفعم بالحنين، وبالتالى تبدو الأغنية سلسة، مؤثرة، نابعة بصدق من الروح، تتسلل الى قلب المستمع بيسر وسهولة، وتصبح متمتعة بحضور متجدد.

وربما تذكر محمود الشريف أغنياته المرحة، المنطلقة، الخفيفة، مثل «بطلواده.. وإسمعوده.. الغراب ياداهية سودة» لحامد مرسى، أو «حينا بعضنا لشادية»، أو «دى سكتى و دى سكتك» لصباح، عندما قال« الحانى أخذت كثيرا من شخصيتى. يملأها المرح وتسرى فى عروقها رنة البهجة. لا تعرف قالبا خاصا، فكل لحن كان يشكل قالبه الخاص به الذى لا يتكرر. لقد أخذت الحانى من حياتى الخاصة تمردها على الرتابة، تمردها على إفتعال المواقف وإنتحال شخصية ليست لى».

والحق أن الشريف ظلم نفس كثيرا عندما وصف مجمل الحانه بأنها تمتلئ بالبهجة والمرح.. ذلك أنه، من واقع حصاده، قدم كافة الألوان، والا فأين سنضع أشد الأغنيات ألما وحزنا، مثل «ليالى العمر معدودة» لشادية، و«ياليل كفاية حرام» لفايزة أحمد.. وأيضا، أين سنضع أناشيده المتفجرة بروح الارادة الجماعية، والصمود العظيم، مثل «عائدون، الذى أصبح اللحن المميز لأذاعة «صوت فلسطين»، أو «يابنت بلدى.. قومى وجاهدى وياالرجال»، الذى غدا اللحن المميز لبرنامج «رباب البيوت» أو «الله أكبر» الشهير، الذى إختارته الجماهيرية الليبية كسلام وطن لها.

محمود الشريف، الذى جعلنا نعيش فى أنغامه، حتى دون أن ندرى.. من أين جاء.. ومتى؟.. وماهى الينابيع التى إرتوى منها، وماالذى يمثله؟

محمود الشريف، المولود بمدينة الاسكندرية عام ١٩١٢، يمثل مع زكريا أحمد، وأحمد صدقى، ورياض السنباطى، ومحمد القصبجى، وصفر على، التطور الايجابى الخلاق لمدرسة الموسيقى الشرقية الأصلية، بعد تنقيتها من شوائب «التطريب من أجل التطريب»، التى علقت بها خلال حقبة الخمول الموسيقى والبلادة الغنائية، طوال القرنين الثامن والتاسع عشر.

فى طفولته، إستوعب أغنيات سلامه حجازى وداود حسنى وكامل الخلعى، وتشبع تماما بالحان فنان الشعب: سيد درويش.

ولعلك تلاحظ أن أفضل انجازات هؤلاء الثلاثة، تتمثل فى الالحان التى وضعها كل منهم، فى «الأوبريتات».. فالأغنيات التى قدمها سلامة حجازى



فى «الف ليلة وليلة» أو «أنيس الجليس» أو «غانية الأندلس»، إتسمت بنزعتها الى «التعبير» بدلا من «التطريب»، وهى النزعة التى أصبحت أقوى رسوخا، فى مسرحيات داود حسنى الغنائية، الأكثر حيوية وتنوعا، والتى تحققت فى «ليلة كليوباترا» «ومعروف الاسكافى» و«البرنسيسة».

واذا كانت الأغنية الدرامية «القصيرة، الثنائية والثلاثية، تقدمت من خلال الحان كامل الخلعى، فى الحوار الذى يدور بين الأبطال، فى مسرحيات «كارمن» و«كلام فى سرك» «والتالته تابته»، فإن الأغنية المعبرة عن الموقف، والشخصية، والانفعالات المتباينة، المتطورة، وصلت الى قمتها فى أوبريتات سيد درويش: «شهرزاد»، «العشرة الطيبة»، «الباروكة»، حيث حققت مستوى لم تصل له الإبداعات فى هذا المجال، من قبل أو من بعد،

تعلم محمود الشريف الكثير من انجازات الأساتذة.. وخرج من المدرسة مبكرا، بعد وفاة والده وزواج والدته من رجل أساء معاملته.. بل وخرج من مدينة الاسكندرية كلها، لينضم الى فرقة فنية جوالة، صغيرة، تقدم عروضها من أسكتشات ورقصات ومونولوجات وأغنيات، فى القرى والغرب والنجوع.

وأخيرا، بعد سنتين من الطواف فى ربوع ريف الوجه البحرى، وصلت الفرقة الصغيرة الى القاهرة عام ١٩٣٠، فى طريقها الى ريف الوجه القبلى.. لكن محمود الشريف تسلل منها الى إحدى صالات شارع عماد الدين... وإنبهر «بالجو» الفنى لخشبة مسرح الصالة، والتى يعرض فوقها، تحت الأضواء الخلابة، فقرات موسيقية وغنائية وراقصة، أجنبية، الى جانب

الفقرات العربية.. وقرر، بلا تردد، أن يبقى فى القاهرة، وأن يعمل كمغنى فى هذه الصالة أو أية صالة أخرى.

وكما إستفاد محمود الشريف من عشرات الأغنيات الشعبية «الريفية»، التى حفظ ألحانها خلال جولاته واندماجه مع جموع الفلاحين، استفاد أيضا من العروض المسرحية الغنائية التى تقدم على مسارح القاهرة، سواء المصرية، والتى يقدمها نجيب الريحانى وعلى الكسار، ومنيرة المهدية وجورج أبيض وفاطمة رشدى.. أو «الأوبرات» الأجنبية التى تقدم فى دار الأوبرا، حيث أصبح متفرجا دائما لها... لايشاهدها من بين مقاعد المتفرجين، ولكن بين الكواليس، وفى معظم الأحيان، جالسا على أحد مقاعد «الأوركسترا»، الى جانب صديقه عازف الترمبيت الشهير، ابراهيم على، الذى كانت تستعين به الفرق الأجنبية الزائرة.

وكما طاف محمود الشريف، فى القرى، طاف أيضا، مع فرقة «بديعة مصابنى»، فى البلاد العربية، وتعرف فى تونس والمغرب والعراق والشام، على الوان والحان وأساليب جديدة، وإستوعب الكثير من فنون الغناء البدوى، والموشحات، والدينى، فضلا عن الأغنيات الجماعية الشعبية، والتى تؤدى فى الأعياد والمناسبات وليالى الأفراح.

من هذه المصادر المتعددة، البالغة الثراء، أرستقى محمود الشريف معرفنة، وحساسيته الموسيقية.. والتى ستظهر، على نحو بديع خلاق، فى اللوحات أو الصور الغنائية التى قدمها لاحقا، للإذاعة مثل: «ابن البلد» و«فرح تونس» و«ليالى بغداد»، وهى من إخراج «كروان الإذاعة محمد فتحى.. ثم «عذراء الربيع» وقسم «والراعى الأسمر»، وهى من إخراج محمد محمود شعبان. وفى هذه الصور الغنائية- وهى على سبيل المثال لا الحصر- تظهر بوضوح، فى الحانه، خبرته العميقة بالطابع الخاص لموسيقى المناطق العربية المختلفة، فضلا عن روحه الشعبية التى أكسبت تلك اللوحات حيوية دافقة، مؤثرة، تتوافق مع مزاج المستمع.

عاش محمود الشريف حياته متمنيا أن يعيد مجد «الأوبريتات»، ولكن، للعديد من الظروف الموضوعية، لم يستطع أن يحقق أمنيته، كما لم يحقق أمنيته موسيقى آخر..! وأن كان محمود الشريف قام بتلحين استعراضات «موال من مصر» الذى أخرجه زكى طليمات تحت سفح الهرم، و«القاهرة فى الف عام» الذى أخرجه فؤاد الجزائرلى على خشبة مسرح البالون.

ومن الواضح أن محمود الشريف، وجد فى الأغنيات التى لحنها للأفلام السينمائية، بديلا وتعويضا لحلم «الأوبريتات».. لذلك قدم من خلالها مئات الأغانى التى تجاوزت جدران دور العرض لتنتشر فى الشارع، بين الناس جميعا.. وهو، بأنغامه المترعة بثراء التصرفات الموسيقية، كان سببا فى لمعان عشرات المطربين، واستطاع، برهافة وشفافية، أن يتبين أجمل مافى هذا الصوت وذاك، فصنع الحانه على نحو يبرزها، ويصل بها الى القمة، ويضعها فى مقدمة الصورة، بينما هو يتوارى سعيدا.. فى الظل.

اسكندرية كمان وكمان
فيلم جديد على السينما العربية

باريس - مجدى عبد الحافظ



ماالذى يمكن ان يحدث حينما تنحر شخصية دخيلة فى اعماق شخصية اخرى تقوم بتقديمها او تمثيلها، او بمعنى آخر إعادة تركيبتها؟ وما الذى يمكن حدوثه حينما تصبح بعد حين هذه الشخصية الدخيلة هى المحور الرئيسى لسيناريو آخر؟ واكثر من ذلك تصبح محطة جديدة فى سيناريو أو نهر الحياة المتدفق؟ تطبعه وتترك بصمات لها، ربما هادئة وادعة، وربما غائرة جارحة!

بهذه التساؤلات وغيرها يخرج علينا يوسف شاهين بفيلمه الجديد (اسكندرية كمان وكمان)، ليتوقف فجأة وفى لحظة صدق مع الذات يكشفها، ويعريها، بل ويلاحقها بالتساولات التى لايجد لها اجابات حاسمة، فيشرك المشاهد معه فى محاولة البحث عن هذه الاجابات الضائعة فى زحام الحياة وضوضائها وتشتت احداثها. ان حياة يحيى ذلك المخرج الذى تجرأ على كشفها ونشرها، بل و نقدها فى اول اوتوبيوجرافيا سينمائية عربية، حفلت بالابهار و الامتاع، كما انها حفلت بالشرود والتوهان، إذ كانت محاولة لقراءة حياة ذاتية، اعاد القارئ تشكيلها مرة اخرى ومن جديد، واسقط عليها ما يشغله فى واقعه المعاصر، بل وما يشغل واقعه المعاصر. واختلطت الحقيقة بالخيال، الطموحات بالاخفاقات، والنجاحات باعادة تركيبة السؤال: من اين البدء مرة اخرى؟ تشابكت الاهتمامات الشخصية بالاهتمامات العامة. والحس الفردى الذاتى بالحس الوطنى العام.

الحياة بكل تعقيداتها واحداثها التى لاتنتهى، وما يترك فيها اثرا فى هذه المخيلة التى تنتقى اللحظات وتتخير الاحداث والاشخاص وتضفى عليها وعليهم اللون الذى تفضله هى والمزاج الذى ترتضية، فتبدو مقنعة احيانا، منطقية احيانا، خارجة عن أى اطار او تحديد احيانا اخرى. او تبدو مجنونة مقهورة، اوحية صادقة. أو كاذبة مخادعة.

خلاصة القول تعكس الشعور الانسانى بضعفه

وقوته، وبثرائه وفقره، بهوسه وعقله.

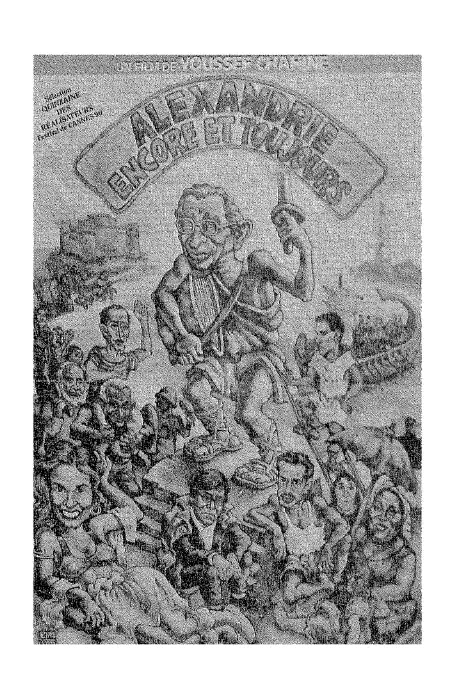
فى ظل هذه الخلفية، ومن خلال هذا التشابك والتعقيد يتابع يحيى خيط واضح يكشف عن طريقه كل هذه الاعتمالات ولكن باقتدار وابداع غير مسبوق. إلا ان الجديد الذى يكشفه يحيى هو ان ملحمته تلك والتى تجسدت عبر ممثله المفضل «عمرو» لم يكن لها ان تخرج بهذه الصورة الرائعة، لولا تجسيد عمرو لها بصورة جعلت يحيى يشتد إعجابا وحماسا، بل وثقة كبيرة فى ممثله الذى غدا فى نظرة وكأنه طوطما. لقد ادرك يحيى بحسه الفنى المرهف ان الفتى ربما ادى الدور اروع مما اداه يحيى نفسه فى الحياه، او ربما بالصورة التى كان يود يحيى ان تكون عليها حياته!

ولعل هذا هو الاحساس الاول الذى جعل من يحيى يخلط فيما بين نفسه الشخصى بكل عيوبه ومساوئه وبين نفسه المثالية المتخيلة التى صنعها عبر فيلمه وكان يود ان يكون عليها. هذا الاحساس القصامى هو نفسه مادعا يحيى للتمسك بشخصيته المثالية التى جسدت كل طموحات الماضى وآماله، بل واكثر من ذلك جسدت حلم يحيى فى التمثيل المتميز. واصبحت حياة يحيى الاصلية التى خلت من التمثيل الا فى القليل النادر، تعوض على صعيد آخر، بشخصيته الاخرى المثالية بأروع ما طمع اليه (وربما يبرر هذا حرص يحيى على ان يحصل عمرو على جائزة الممثل الاول لمهرجان «كان» عن ادائه فى فيلم (اسكندرية ليه) لعلها مرآة عجيبة تنظر اليها لا لكى تعكس صورتك كما هى فى الواقع، ولكن تعكس صورتك كما تحب انتَ ان تراها، هناك اروع من هذا!! الا ان يحيى يكتشف فجأة، وفى خضم حلاوة الحلم، انه ليس بشخص واحد، ولا إرادة واحدة ولا تفكير واحد، ولا عالم واحد، حين يرى صورته الشخصية او هويته المثالية تتمرد عليه، تجأر منه، وترفض ان تظل مجرد انعكاس لصورته المثالية. ترفض طموحاته واحلامه مهما عظمت حتى ولو كانت تجسيد دور هامليت، وربما لان التجسيد هنا سيكون كما كان من قبل لحساب آخر ربما!! إلا ان الاكيد هو ان مرآة يحيى قد تكسرت، حاول بكل السبل إعادة لحمها وتركيبها إلا انها ابت ورفضت. هذا الواقع الجديد الذى لم يفكر فيه يحيى من قبل كان وقعه عليه اليما مؤلما، انه اخفاق على المستوى الشخصى الذاتى، لم يعد الآن فى مقدور يحيى تجسيد احلامه، او تخيل انه قادر على انجازها، او حتى تعديلها فشخصية هامليت تطارده وكأنها احدى فانتازمات المراهقة، كما ان شخصية الاسكندر تتبدى له فى ممثله الطوطم، حتى عندما يغير موضوعه حين يفكر فى شخصية كليوباترا يتبدى له شبحه. انه الحصار الذى ضربه يحيى على نفسه بنفسه، ولا يحاول الانعتاق منه، او حاول الا انه وجد نفسه فى نهاية المطاف فى نقطة البداية.

ويكتشف يحيى ربما بالصدفة، او ربما لانه حاول تقييم ماحدث على ضوء مراجعة الماضى، يكشف انه- نفسه- صورة طبق الاصل لاستبداد الدولة، لقد هيمن على عمرو فتى شاشته الاول لاغيا لاعتبارات الاستقلالية والحرية، بل وزاعما انه يشكل معه كل واحد، مخفيا على الاقل من جهته هذا التمايز حينما يوجهه ويفكر له. ويتصرف له، ربما لانه اكبر وانجح، ربما لانه فنان ذو حس مرهف، وربما لانه اكثر خبرة وحنكة، ربما او ربما!!

لكن الم تفعل الدولة نفس الشىء مع الفنانين، هيمنت عليهم، والغت اعتبارات حريتهم واستقلاليتهم وقامت بتفصيل وإصدار قانون لايمت لهم بصلة، أليس هذا استبداد ولا ديمقراطية فى الحالتين؟ هكذا نرى من خلال التابلوه الغنائى الراقص والذى لم ينقصه البعد التاريخى الفرعونى والذى يمكنه ان يتحمل اشارات وإيحاءات ذات مدلول ومغزى. اذ يخترع الكهنة الههم بالقوة ويفرضوه على الناس فرضا، ضاربين بعرض الحائط كل الاعتراضات، وساحقين برجالهم لدى نقد او رفض، الم نضبط- نحن المشاهدون- يحيى نفسه متهما بالدعوة لهذا الاله؟! ثم لماذا يفترض خيال يحيى ان يكون هذا الاله مشابها لعمرو؟ ربما اراد الانتقام منه حينما اسقط عليه تهمة الاستبداد، او السكوت والصمت، او ربما عدم الاشتراك فى الاعتصام على الرغم من أن الدافع من وراء اشتراك يحيى فى الاعتصام هو احساسه المتذبذب: بملأ الفراغ، نسيان عمرو او لقاءه صدفه فى الاعتصام، هو كل هذا فى نفس الوقت ملأ، نسيان، لقاء!!

ومحاولة الانتقام التى يختلجها نوع من الحب،



تصميم الفنان صلاح عنانى

نلمحها في لاشعور يحيى، عند إختياره لملامح وجه عمرو التى تبدو عليها الصرامة والجدية حتى عندما يرقص. ايضا فى محاولة تأكيدة على انه مازال قادر على العطاء الفني المتنوع فهو قادر على الغناء، مثلما هو قادر على الرقص والتمثيل، انه يستطيع انجاز طموحات الماضى المفتقد وحده ودون معونة عمرو. ولان يحيى عنيد بل ومستبد بالرأى فلا يبدو انه قد وعى مادار فى حلمه اللاشعورى، ولا ما حاولت نادية الممثلة الشابة التى قابلها فى الاعتصام ان تؤكده له. فنجده يلقى بالاتهام على اموال البترو دولار فى افساد الفن والفنانين، وعلى الرغم من صحة هذا الاتهام تماما الا انه يظل فى حالته هو نصف الحقيقة.

والقضية التى يطرحها الفيلم هنا بالغة الحساسية والتعقيد، فالى اى حد يمكن ان تصل علاقة المخرج بالممثل، على كل المستويات، خاصة ما يتعلق منها بالبعد النفسى، باعتباره بعد دلالى يترجم العلاقات الاخرى، ويرتقى بدلالاتها فى انعكاسات انفعالية عاطفية واخرى سلوكية، بعضها شعورى واعى والبعض الآخر منها لا شعورى باعتباره وليد اللاوعى. ورغم تداخل موضوع اعتصام الفنانين مع الموضوع السابق، الا ان الموضوع السابق يطغى على الاعتصام، ويبدو الاعتصام هنا اولا كمحاولة للهروب (الزوغان) من صفعة الحقيقة الوملة، او مواجهة اجابات الاسئلة الكثيرة المطروحة، كما انه يبدو ثانيا وكانها محاولة اخرى للتخفيف من أثر الذاتية المفرطة والتى طغت على الموضوع، بحيث تنقله اخرى عامه. ذلك على الرغم من ان الفيلم ينتهى بتوجيه تحية الى نضال الفنانين الديمقراطى من اجل المطالبة بحقوقهم.

وبعيدا عن أحداث الفيلم التى حاولنا قراءتها معا، سنتوقف عند ملاحظات عامة:

* وظف شاهين فى فيلمه عديد من الرموز والايحاءات، بشكل يجعل المشاهد فى حالة يقظة دائمة وتركيز شديد، وذلك من خلال التابلوهات الغنائية الراقصة والتى اضفت نوع من الاستعراضية المحمودة على الفيلم.

* استخدام تسجيل حقيقى للاجتماع العام للفنانين اضفى على الاحداث حيوية، خاصة وقد ظهر الفنانون على طبيعتهم وهم يجسدون مطلب من المطالب الديمقراطية، وما اصدق اللقطة الحية للفنان الكبير محمد توفيق وهو يشدو بلادي بلادي..

* تمثيل الفنانين لاكثر من دور فى نفس الفيلم ظاهرة جديدة، استخدمها شاهين باقتدار، اذ القت بظلال الحلم على الحقيقة.

* المخرج الكبير توفيق صالح، لم يكن يمثل، وكان على طبيعته تماما كالفنانة القديرة تحية كاريوكا.

* تفوقت يسرا بصوره ملفته،واثبتت فى هذا الفيلم انها قادرة على تمثيل كل الادوار.

* الوجه الجديد عمرو عبد الجليل، اتسم اداؤه بالافتعال، اذ لم يك طبيعيا، ولكن اعطى الاحساس دائما بانه يمثل دورا، وهذا لايقلل من انه خامة جديدة ومتميزة.

* عبلة كامل كعادتها دائما، تثبت المرة تلو الاخرى انها فنانة مرهفة الحس ومتميزة، فعلى الرغم من صغر ادوارها الا انها بطبيعتها وتلقائيتها تضفى على المشهد عمقا وابعادا جديدة.

* حسين فهمى حافظ على طبيعته التى يؤدى بها سائرادواره.

* اثبت يوسف شاهين فى هذا الفيلم، ان السينما العربية خسرته- فى الفترة الماضية- كممثل، اتسم اداؤه بالتلقائية والحضور، كما اكد ايضا ان شخصية قناوى فى «باب الحديد» لم تكن استثناء، بل من الممكن تكرارها طالما ينبوع العطاء باق.

* وبعيدا عن التقنية العالية والحرفية المتميزة التى يتقن شاهين استخدام أدواتها مع فريقه الفنى فالفيلم فى مجمله جيد ويطرح موضوع جديد على السينما العربية.

قراءة

«دور مصر فى الإبداع الفلسفى»

التراث من أجل المستقبل

د. مجدى يوسف

عالج مؤتمر «الجمعية الفلسفية المصرية» بجامعة القاهرة «دور مصر فى الابداع الفلسفى» ابتداء من رسالات التوحيد فى وادى النيل، وعبورا بتراث العلم عند ابن النفيس، حتى بلغ العصر الحديث باشكاليات فلسفة العلوم والفنون والآداب المصرية فيه. وفى الوقت الذى قدمت فيه دراسات يغلب عليها الطابع التاريخى المسحى لديانات التوحيد على أرض مصر لم تناقش بصورة متعمقة نظريات التوحيد الشائعة عالميا، سواء كانت تلك التى طرحها فرويد فى كتابه «موسى والتوحيد» من مدخل التحليل النفسى، أو تلك التى تبناها أنور عبد الملك فى ثنايا رسالته الدكتوراه بالسربون، والتى تعتمد على بعض التفسيرات المادية التاريخية لظاهرة التوحيد على أرض مصر صدورا عن ضرورات الرى النهرى الصناعى، وكيف أدت هذه الضرورة الدنيوية إلى تشكيل وصياغة أولى أديان التوحيد على أرض مصر القديمة.

الحقيقة أننا كم تمنينا الا يكون هذا المؤتمر مجرد عرض لابداع الأفكار على أرض مصر، وإنما أن يكون له هو نفسه ابداعه المتميز فى تفسير هذا الابداع انطلاقا من أرضيته المجتمعية الثقافية، ومن ثم اختلافا وتمايزا عن تنظيرات الغير حول تراثنا الابداعى.

ولعل ذلك ماحاوله بصورة غير مباشرة، وبالنسبة لمرحلة لاحقه من تاريخنا الابداعى، الدكتور يوسف زيدان عندما عرض لنظرية ابن النفيس فى الدورة الدموية، واكتشف من خلال تحقيقه لنص ابن النفيس أنه لم يكتشف الدورة الدموية الصغرى وحسب، كما ذهب الى ذلك من سبقه من مؤرخى العلم العربى (ماكس مايرهوف، الألمانى الجنسية، والتطاوى والراحل بول غليونجى المصريان)، وإنما عرف ابن النفيس الدورة الدموية الكبرى كذلك. وهنا انبرت له الدكتورة يمنى الخولى مدافعة بحرارة عن ضرورة النظر إلى مستقبل العلوم لاأن ننظر بعين مثالية الى تراثنا العلمى لنعزى أنفسنا عما نحن عليه فى الوقت الراهن من انحسار للابداع. والحقيقة أن هذه الاشكالية تستحق أن تطرح فى رأيى على مستوى أكثر من مؤتمر واحد. فهى مشكلة المشكلات فى تنمية إبداعنا فى كافة فروع التخصصات، وليس فى العلوم وحدها. ذلك أنى أعتقد - والكلام هنا لكاتب هذه السطور- أننا نفتقر أشد الافتقار إلى معرفة علمية دقيقة لتراثنا العلمى حتى نستطيع أن نبدع لمستقبل أبنائنا فى هذا البلد إبداعا علميا متميزا لايعود علينا وحدنا بالخير، وإنما يمكن أن يتجاوز بالمثل أزمة الابداع عند من تعودنا أن ننقل عنهم انتاجهم العلمى دون أن نحاول أن نتعرف على

أسسه الفلسفية بله أن تعيد النظر فيها، ومن ثم نفككها ونعيد تشكيلها ليس انطلاقا من نماذجها هي، وإنما تأسيسا على أرضيتنا نحن- فما هي تلك الأرضية الفكرية الفلسفية التى تميز بها الابداع المصرى والعربى عن «الابداع» الغربى فى صورته المهيمنة على عالم اليوم؟

الاجابة على هذا السؤال تفرض علينا أن نعود للدراسة المتأنية الدقيقة لتراث الابداع العلمى فى بلادنا قبل أن صرنا ننقل «ابداعات الغرب» ونتوحد بها فى العصر الحديث بينما نحاول أن ننفى عن أسلافنا الباحثين أية سمة ابداعية يمكن أن نتسلح بها اليوم فى مواجهة عصرنا. وكأن لسان حالنا يقول: كيف لنا أن نتسلح بمكتشفات ابن النفيس وابن الهيثم فى زمن الصواريخ والثورة الالكترونية؟ ولكننا حين نطرح السؤال على هذا النحو لانملك إلا أن نجيب عليه على نحو تلفيقى لايلبث أن يعمق تبعيتنا للغير بدلا من أن يمنحنا القدرة على تنمية ابداعنا الذاتى. فالاجابة الضمنية على هذا السؤال هى أن «نستخدم» مخترعات الغرب (كالميكرفون مثلا) لاذاعة وتثبيت معتقداتنا التراثية. وبذلك سوف نحافظ على علاقتنا التابعة لانتاج الغرب مهما تصورنا أنها ليست مجرد تبعية، وإنما خدمة للحفاظ على تراثنا، وهذا هو ما يقتل - فى رأيى- قيمة التراث الحقيقية، التراث الذى مازال حيا فينا وإن لم نكتشفه بعد، والذى نستطيع أن نقف عليه بصورة دقيقة من خلال ابداعات أسلافنا من أمثال ابن النفيس وابن الهيثم، أليست هذه الابداعات هى التى استفاد بها الغرب، بعد ترجمتها الى اللاتينية، وتعلم منها مبدأ التجريب فى العلوم الطبيعية؟ ولكنه حين تأثر بها لم يكن مجرد امتداد لها، وإنما غيرها انطلاقا من تاريخه الاجتماعى الاقتصادى والثقافى المختلف. فبعد أن كانت مكتشفاتنا فى مجال العلوم الطبيعية معايشة لموضوع بحثها (الطبيعة) متآلفة ومتناغمة معها، صار الغرب ،مستعينا بمبدأ التجريب نفسه الذى تعلمه عن أسلافنا العرب،مسخرا للطبيعة.

فى تلك المناخات التى تشيعها، اليوم، الحركة الثقافية المصرية، والتى يمكن استقراؤها، بصورة مجملة، من مجرد التوصيف الخارجى لظواهرها المتداخلة، ومن مجرد التأمل، ولو كان عابرا، لوقائعها المتعددة.

هناك فكر ولكنه لاينتج وعيا، وهناك وعى ولكنه لايتشكل فى فعل، وفعل لايتراكم فى خبرة، وأصبح السياق الثقافى العام، وقد هيمنت القيمة الاعلامية لا الابداعية، موجها إلى المقعد لا إلى الدور، ومحكوما بالتواجد فى الندوات والتجمعات وبالقرب من أجهزة النشر والمطبوعات، لا الفاعلية المشكلة لتجربة والمتنامية فى مسار.

ومسرحيا- يمكننا تلمس ذلك فى شيوع اختلالات أساسية فى وضعية الجمهور على المستويين النفسى والاجتماعى معا، وفى هياكل الفرق الفنية والادارية، واليات صنع العروض وفق مواصفات تجارية، تضع الكم المشاهد معيارا وحيدا، وتلجأ إلى النجوم، الدجاج الذى يبيض جمهورا، وفق تعبير فاروق عبد القادر، وتبتسر العرض المسرحى، الجماعى بطبيعته، إلى أحد عناصره المكونة- الممثل- المستغرق كلية، بدوره، فى محاولات الإضحاك لتصبح العملية المسرحية بكاملها أقرب إلى المنوعات الهزلية.

فى تلك المناخات- ماذا يمكن أن يحدثه التليفزيون العائد بعد فترة انقطاع إلى الانتاج المسرحى؟.

. . . .

سوف نلاحظ، ابتداء، عدة ملاحظات يمكن أن تكون بالنسبة لنا إرشادات توضيحية، تتمثل الأولى فى الاجماع الذى يكاد أن يكون منعقداً على تقييم تجربة مسرح التليفزيون فى فترة الستينيات باعتبارها تجربة سلبية ساهمت فى صنع انحرافات المسرح وتشويه طبيعته، وسوى استثناءات غير ذات قيمة (عبد الفتاح البارودى مثلا) فان الجميع يؤكدون على فساد تلك التجربة مشيرين الى دورها فى الانحراف بالصيغة المسرحية الى الهزليات والمنوعات الغنائية، بل إن بعضهم. فى سياق الاشارة الى فكرة إنشاء مسرح التليفزيون يذهبون الى أنه تكون فى إطار تنافس بين وزيرى الثقافة والاعلام وقتئذ (ثروت عكاشه، عبد القادر حاتم)، حيث يذهب فؤاد دواره فى «تخريب المسرح المصرى» إلى أن نشأة فرق التليفزيون جاءت

محمود نسيم

مسرح التليفزيون:
استثمار المناخ

فى تلك المناخات التى تشيعها، اليوم، الحركة الثقافية المصرية، والتى يمكن استقراؤها، بصورة مجملة، من مجرد التوصيف الخارجى لظواهرها المتداخلة، ومن مجرد التأمل، ولو كان عابرا، لوقائعها المتعددة.

هناك فكر ولكنه لاينتج وعيا، وهناك وعى ولكنه لايتشكل فى فعل، وفعل لايتراكم فى خبرة، وأصبح السياق الثقافى العام، وقد هيمنت القيمة الاعلامية لا الابداعية، موجها إلى المقعد لا إلى الدور، ومحكوما بالتواجد فى الندوات والتجمعات وبالقرب من أجهزة النشر والمطبوعات، لا الفاعلية المشكلة لتجربة والمتنامية فى مسار.

ومسرحيا- يمكننا تلمس ذلك فى شيوع اختلالات أساسية فى وضعية الجمهور على المستويين النفسى والاجتماعى معا، وفى هياكل الفرق الفنية والادارية، واليات صنع العروض وفق مواصفات تجارية؛ تضع الكم المشاهد معيارا وحيدا، وتلجأ إلى النجوم، الدجاج الذى يبيض جمهورا، وفق تعبير فاروق عبد القادر، وتبتسر العرض المسرحى، الجماعى بطبيعته، إلى أحد عناصره المكونة- الممثل- المستغرق كلية، بدوره، فى محاولات الاضحاك لتصبح العملية المسرحية بكاملها أقرب إلى المنوعات الهزلية.

فى تلك المناخات- ماذا يمكن أن يحدثه التليفزيون العائد بعد فترة انقطاع إلى الانتاج المسرحى؟.

سوف نلاحظ، ابتداء، عدة ملاحظات يمكن أن تكون بالنسبة لنا إرشادات توضيحية، تتمثل الأولى فى الاجماع الذى يكاد أن يكون منعقدا على تقييم تجربة مسرح التليفزيون فى فترة الستينيات باعتبارها تجربة سلبية ساهمت فى صنع انحرافات المسرح وتشويه طبيعته، وسوى استثناءات غير ذات قيمة (عبد الفتاح البارودى مثلا) فان الجميع يؤكدون على فساد تلك التجربة مشيرين الى دورها فى الانحراف بالصيغة المسرحية الى الهزليات والمنوعات الغنائية، بل إن بعضهم. فى سياق الاشارة الى فكرة إنشاء مسرح التليفزيون يذهبون الى أنه تكون فى إطار تنافس بين وزيرى الثقافة والاعلام وقتئذ (ثروت عكاشه، عبد القادر حاتم)، حيث يذهب فؤاد دواره فى «تخريب المسرح المصرى» إلى أن نشأة فرق التليفزيون جاءت إرضاء لنوازع وزير فى سياق تنافسه مع وزير آخر، ولم



تكن بالتالى استجابة لضرورة فنية. ولعل ذلك ماارتآه كذلك د. على الراعى حين يقول فى كتابه «المسرح فى الوطن العربى» مشيرا إلى أثر فرق التليفزيون «بعبارة موجزة، أصبح النشاط المسرحى سوقا تجارية كبرى أنشأتها فرق التليفزيون، استطاعت بها أن تستقطب جزءا ليس هينا من نشاط المسرح فى مصر، وساعد على هذا أن مسارح التليفزيون لجأت إلى المسرحيات الهزلية فى الأساس، وجعلتها بضاعتها الرائجة».

الثانية، وهى ماتستلفت النظر وتستدعى التأمل قليلا، إن التليفزيون وقد استرجع نشاطه المسرحى القديم قد عاد بنصى: ثرثرة فوق النيل، الدخان، وهما نصان، كما لايخفى، لكاتبين أصبح من لغو الكلام ونوافله أن نتحدث عن دورهما وتأثيرهما فى الثقافة العربية، وهما نجيب محفوظ، ميخائيل رومان، وبصياغة إخراجية لاثنين يشغلان مواقع مؤثرة فى الساحة المسرحية، سمير العصفورى، مراد منير. ولنترك قليلا ولو مؤقتا تلك الخلافات حولهما، وتلك التقييمات السلبية والتى تكتسب باضطراد مع توالى أعمالهما المسرحية، مصداقية متنامية. فهل يسعى التليفزيون الى إضفاء مسحة جديه على عمله، وهل هو الطلاء إخفاء لانهيارات الهيكل وتصدعات الأساس؟ أم هى استجابات بارعة لشروط مناخ مسرحى ونفسى قد تغير ولم يعد قابلا للصيغة القديمة.

الثالثة، أن العرضين، وإن بدا ميتاعدين، يطرحان قضية واحدة جرى تطويع كلا النصين بابتسار واعتساف لمقتضياتها، وهى قضية الادمان والمخدرات مما يدفع إلى القول إن ذلك الانتاج المسرحى قدتم، اساسا، فى إطار خطة إعلامية لمواجهة شكلية مع تلك القضية الخطرة، والناخرة فى العظم والصلب، وهكذا جرى اختزال نص محفوظ فى جماعة بشرية متدنية مدمنة لا تفعل شيئا سوى تعاطى المخدرات والجنس والثرثرة، فاقتصر بذلك الاعداد على التعامل مع السطح الخارجى للنص دون مسعى حقيقى لاكتشاف ابعاده ودلالاته. وكذلك، تم تركيز «الدخان» فى قضية فردية، وعلى نحو ما، مشكلة عائلية. أقول تركيزا لأن الأبعاد الأخرى للنص لم تكن غائبه بصفة كلية.

تلك ملاحظات أولية، وعلى أهميتها، يظل الموضوع بحاجة إلى تفحص مختلف، مستمد من العرضين ذاتهما.

لا أود أن أتناول العرضين باعتبارهما عرضا واحدا موزعا على خشبتين، صحيح أنهما ينطويان وتحت ذات الاطار- مسرح التليفزيون- وينضويان فى مشروعه الاعلامى العام، ولكن يبقى صحيحا أيضا أنهما يختلفان فى الكثير. لقد التجأ «العصفورى» إلى واحد من النصوص المبدعه لنجيب محفوظ ليصوغ منها عرضه المسرحى، ولعلها غوايات نوبل، تلك التى دفعت العصفورى إلى اكتشاف الامكانات المسرحية فى

روايات محفوظ، فيختار عملين لصاحب نوبل فى سنتين متتاليتين، كان الأول «يوم قتل الزعيم» الذى حوله العصفورى الى عرض يحمل اسم «القاهرة ٨٠» والثانى هو «ثرثرة فوق النيل».

ولعلها غوايات السوق، تلك التى جعلت العصفورى فى العرضين يركب تشكيلة مسرحية قائمة على الابهار البصرى والاضاءة الملونة والتشكيلات الحركية الراقصة مع بعض القفشات والتعليقات الجنسية، ولابأس بعد ذلك من ممارسة «التلسين» ببعض الانتقادات اللفظية ذات الملمح السياسى، والتى عادة ماتنسى عقب إلقائها مباشرة، وهى انتقادات لاتشى بموقف ولاتحمل رؤية أو توجها وإنما هى تعليقات تحصر مهمتها فى الاضحاك وملء المساحة الزمنية للعرض وإشعار المشاهد بنوع من الاشباع الوهمى فى ممارسة تستهلك طاقته ولاتكتشفها، وتستثمر وضعيته النفسية والاجتماعية ولاتفجرها.

وفى ذلك العرض الأخير للعصفورى، اجتمعت الغوايتان معا- نوبل، السوق- فكان هذا المزيج النموذجى الدال، ورقة العصفورى وبطاقته، الذى يستدعى قيمة مؤكده (نص محفوظ) ليفرغها ويحولها الى هزليات، ويخاطب الجمهور فيما يحيله إلى كتلة هلامية منحصرة فى مجموعة من الاستجابات الآلية: أفواه تضحك وأكف تصفق.

تعامل المخرج مع النص الروائى متغافلا عن أبعاده ورؤاه ودلالاته، ولم ير فى عمل محفوظ سوى سحابات الدخان الأزرق المنبعثة من عوامة نيلية يتوافد عليها- ليلا- أفراد جماعة مهمشة. ولم يصل إلى إدراكه أن أشخاص محفوظ إنماهم أنماط، أو نماذج رئيسية، هم بؤرات تتركز فيها تكوينات نفسية واجتماعية دقيقة مستلهمة من صميم الحياة المصرية القاهرية أساسا. وهى ليست فقط قوالب ولا أشكالا مصبوبة ولاتركيبات وإنما هى خلاصات مركزة من رؤية معينة لجوهر الانسان فى بيئة بأبعادها المختلفة. إن أسئلة حية ترد على ألسنة اللاهين فى العوامة، المستغرقين فى غيبوبة الجنس والمخدر، «فبروميثيوس مسطولا» بطل ثرثرة فوق النيل الذى كاد يهلك فى مظاهرة ثورية أثناء صباه والغارق فى غبار الأرشيف أثناء عمله النهارى، تحاصره حلقات مفرغة كل يوم كشروق الشمس وغروبها والحضور والانصراف فى الوزارة والاقبال والادبار فى جلسة الحشيش، والصحو والنوم، فيدخل فى حركه الزمن، كحركة دائرية حول محور جامد، حركة دائرية تتسلى بالعبث وثمرتها الحتمية الدوار. ولست أنتوى قطعا أن أعرض لتصور نقدى للرواية، وإنما أشير الى عالمها المتداخل وشخصياتها الرامزة والى تراكب مستوياتها البنائية والتعبيرية، تلك التى ابتسرها الاعداد المسرحى وتعامل معها بابتذال وترخص، والافكيف يمكن أن نصف عرضا مستمدا من رواية كهذه، ثم اذا به يذهب بالمسرح والنص معا الى الملهى، فيقدم منوعات هزلية وفقرات غنائية تحت وهم تقديم النص فى إطار كوميديا استعراضية موسيقية، وسوف نكتفى، فحين تجاهل العصفورى شرط الرواية وسياقها التاريخى كان قد افتقد شرط المسرح.

نكتفى، فلا مجال لحديث عن تمثيل أو حركة أو ديكور أو أى من العناصر الأخرى للعرض المسرحى، احتراما للقيمة التى كانت للمسرح، وللقيمة التى نرجو أن تظل للكلمات.

وفى تجربة العرض الثانية، فاننا فى الحقيقة نجد مشهدا مسرحيا مغايرا، وكما سبقت الاشارة، فان هذا العرض مأخوذ من دخان رومان بعوالمها المتراكبة وشخصيتها الأثيرة والمحورية «حمدى» الذى يبدو دائما فى مواجهة مع العالم فى مزيج «تختلط فيه ملامح الفوضوى بالثائر بالمسيح» فهو شخصية مقهورة فى علاقة مركبة مع الذات والعالم، ويبدو متجاوزا لوضعيته الأسرية والاجتماعية الضيقة، ولكنه يعانى من مشكلات مصير انغلق على نفسه، فقد أصبح عاملا على آلة كاتبة فى علاقة آلية مع الكلمات عالمه رتيب ومنتظم مع دقات الآلة، منحصر فى أن «الهمزة ماجاتش على الألف، ونسخ خمس صور من مذكرة حكومية» الا أنه لا يتوقف ليشترك مع الآخرين حول كيفية التوقف عن الادمان وضرورة عودته لحياته الطبيعية، وانما يطرح تساؤلا يراه أوليا: وهو لماذا التوقف؟ وهو لم يستجب للضغوط العاطفية المركبة التى تمثلها أخته وبدرجة أقل أمه وخطيبته، ولم يأبه كثيرا لاهانات أخيه الصغيرة، ولكنه حين استمع وهو

فى مغارة جبلية الى رمضان «بائع الحشيش» يحكى قصة معتقل سياسى رفض الرضوخ لسجانه رغم إصابته بالسل، فانه وهو الباحث الممزق عن الحرية يبدأ داخليا فى رفض الغيبوبة الحسية ليس كقضية إدمان وإنما كعبودية ترهن إرادته الحية وتحيلها الى دخان أزرق. وهكذا فان حمدى ليس إنسانا يحيا محنة فردية، ولم يسر المخدر فى دمه الا بعد أن أدرك تشوه الواقع وعلاقاته المحكومة بالعدمية، وهو فى مواجهة تلك العدمية التى تكتسب بطبيعة الحال أبعادا متعددة، وجودية واجتماعية، يلجأ الى التغييب الارادى للوعى والادراك، وتلك الحالة- تغييب الوعى إراديا- كثيرة الشيوع فى المسرح ويمكن أن نلمس لها تجسدات أخرى متعددة.

حاول المخرج مراد منير أن يحتفظ بتوازن المحاور داخل شخصية حمدى، وإن مال بدقة غير محسوسة إلى تأكيد حالة المرض الفردى والمحنة العائلية، وهو يبدو فى عمله ذلك مستجيبا لتغيرات المناخ وشروط اللحظة الاجتماعية الراهنة وأيضا مواصفات العمل فى جهاز إعلامى. فلم ينحرف وراء عاداته الاخراجية فى ملء الخشبة بالتشكيلات الجسدية والحركية والأغنيات الموظفة حينا، والزائدة كثيرا، وإنما عمد الى صنع إطار واقعى يكاد أن يكون طبيعيا لمسرحيته ملتزما بالاطار المادى للنص، بيت الطبقة الوسطى المصرية، المغارة الجبلية، وهو الاطار الذى صاغ مفرداته البصرية (ابراهيم المطيلى)فصنع البيئة المكانية بخطوط وتكوينات مقتدرة ولكنه لم يجتهد كثيرا فى تكوين المعادل المرئى للحدث والسياق المسرحيين، وإن ظل مشهد المغارة متميزا على المستوين الجمالى والتعبيرى. وجاءت مجموعة ممثلى العرض لتعيد تأكيد تلك البديهيات الصلبة، والمتناساة مع ذلك، وهى أن الأداء التمثيلى يكون متميزا بقدر انضباطه، ومؤكدا لفردية الممثل بقدر جماعيته، ودالا بقدر مايمتلك قدرة إدراك الفعل وتخليقه داخل التركيبة المسرحية.

وهكذا تميز أداء صلاح السعدنى، سمية الألفى، سيد عبد الكريم بحساسية إدراك المكان المسرحى- كوسيط- بين العالم التخيلى للكاتب والعالم الاجتماعى، والتقاط زوايا الوقفة واللفتة فى توافق حركى وصوتى مع لغة الشخصية، بينما جاء أداء كريمة مختار، عبد الله محمود، فايزة كمال، منحصرا فى متطلبات الدور والشخصية فى نمطية تجنح الى المبالغة قليلا.

بعد هذا، هل يمكن لنا أن نرى فى مسرح التليفزيون العائد استثمارا لمناخ ثم تجهيزه ليستهلك مايقدم اليه.

وهو الآن يستهلك نفسه.

تحت التهديد.
جسم الممثل مساحة تعبيرية

فى صياغة مسرحية تستهدف فك النظم والعلامات التى يختزنها جسم الممثل، وتخليق لغة غير معتمدة على الحنجرة وحدها، وتسعى الى تكوين تجريبية قائمة على تيارات الوعى والتداعيات وتراسلات الحواس والحركة والصوت، والسعى الى إيجاد إتزان آخر للجسد عن طريق كسر اتزانه فى الحركة اليومية، شكل المخرج «عبد الستار الخضرى» عرضه المسرحى الأخير عن نص «تحت التهديد» لأبى العلا السلامونى. ويطرح النص، مجددا، فى واحد من مستوياته، اشكاليات تلك العلاقة الأبدية بين الرجل والمرأة، وفى مستوى ثان، ملهاة الوضع الانسانى بطابعة العبثى والمأساوى معا، صراعاته المحكومة بالحتمية، واختياراته المشروطة بالضرورة، ويبدأ الكاتب من القطع على لحظة من حياة الشخصيات فى نقطة معينة، فيختار لمشهده الافتتاحى إحدى الأمسيات الهادئة حيث يعمل الرجل- كمثال- وسط لوحاته وتماثيله، بينما تأتى المرأة بالطعام، ومن تلك اللحظة التى تبدو مألوفة وعادية، يخدش السلامونى السطح الهادئ ويحرك علاقاته النصية، لتنمو باضطراد إثر ذلك مناخات كابوسية وأجواء هستيرية مشكلة أبنية متداخلة ومتراكبة، ويطل الماضى كاملا ومبتسرا فى آن، كوقائع متمثلة فى جريمة قتل غامضة ومحاكمة

هزلية وشكوك متبادلة وأحاسيس مثقلة بالاثم والفجيعة، ويظل التساؤل قائما وفاعلا طيلة المسار المسرحي، عما إذا كان الرجل قاتلا وعما إذا كانت الزوجة متواطأة مع قضاته أم لا؟ ويبقى دور كل منهما في الجريمة والمحاكمة أمرا غامضا وملتبسا. وقد استخدم السلاموني لغة موحية ممتلكة لما يمكن أن نسميه الطاقة الإخبارية للكلمات، وبان بدت في كثير من مفرداتها وتراكيبها مترجمة، مما ساهم في تشكيل انطباع عام باغتراب العرض. ويكتسب الزمن المسرحي في تلك السياقات فعالية متنامية، فهو منسوج كوقائع في ذاكرة الشخصيات ومخزون فيما تستدعيه اللحظة الحاضرة على غير نظام أو ترتيب ولذلك لا تكتمل الأحداث في تسلسلها الزمني سوى في نهاية العرض، وتباعا- فان التزامن في الأحداث يترجم إلى تتابع داخل العرض، ويتطلب ظهور أي شخصية عودة إلى الوراء لكشف بعض العناصر الهامة وربما الاحتفاظ ببعض الوقائع لكشفها في زمن لاحق، ولذلك كان التسلسل النصي من تقديم وتأخير وحذف وغير ذلك من الأبنية الهامة في العرض.

وبقدرة تشكيل لافتة، استغرق المخرج في تصميم البنية المسرحية بحيث تشمل الاطار المادي وشكل الخشبه وملء الفراغ بقطع متحركة وأخرى ثابتة في تناوب دقيق مع حركة جسم الممثل، في ممارسة تسعى الى تشكيل يصور العالم- باختزاله- داخل العرض. فانبنت معمارية الخشبة عبر إطارين: إطار ثابت صاغ مفرداته البصرية بابداعية متفردة «حازم طه حسين» ويتكون من منحوتات لقطع من الجسم البشري مقتطعة، مجزأة، متناثرة- سمكة عنكبوتية- قواقع- وجه معلق على شاهد- لوحات غير مكتملة لوجوه مصمتة ومجوفة- قرص ساقية ساكن يوحي بفراغية الحركة والدائرة العبثية، وإطار آخر متحرك من مجموعة الممثلين والتماثيل البشرية التي تعددت وظائفها وتوزعت بين ترديد كلمات منتقاه من جمل المثال الحوارية، وتجسيد ثالوث المحكمة التقليدي (المحامي- القاضي- الادعاء). وتتراوح العلاقات بين الأطارين عبر مستويات متعددة، فاعلة متنامية حينا، ومنفصلة في أحايين كثيرة، مما جعل عمق المسرح معظم فترات العرض، عمقا بصريا تشكيليا ساكنا.

جاء أداء «توفيق عبد الحميد» متوافقا بدرجة ما مع منهجية العرض، فلم يختزل عمله في الأداء الصوتي والمبالغات الانفعالية وإنما حاول اكتشاف مساحته التعبيرية الخاصة، وتراوح أداء «نيفين علوبة» بين الانفعال الصوتي الزائد وسلامة الحركة وحساسيتها، وإن ظلت بحاجة الى تدريب وممارسة وخاصة في كيفية استعادة الانفعال وتلوين الصوت وادراك الفعل وتشكيله داخل التركيبة المسرحية، بينما ظلت الباليرينا «إجلال جلال» عصية على التوظيف والاندماج في رؤية المخرج، محتفظة لنفسها بجمالية خاصة، مكتفية بذاتها وجاءت مجموعة ممثلي السامر (فؤاد فرغلي، عبد الواحد السعيد، عادل زهدي) لتؤكد في اقتدار وخبرة قدرات الممثل في تكوين الدلالات عبر وسائط مختلفة حركية وتشكيلية. وبصورة مجملة، ورغم ماقد نلاحظه من أن المسرحية اعتمدت على منهج التجريبيات الغربية واستعارت تقنياتها ونتائجها فان المسرحية قدمت اجتهادا متميزا في تأكيد الشكل المسرحي وتفكيك القيمة والمعايير الفنية الجاهزة والمسبقة، توصلا الى مسرح لايتحول فيه الوجود الانساني الى معادلة محلولة.

المليم بأربعة:
الحلول الزائفة في الفن
الحلول الزائفة في الحياة

في واحد من العروض التي اعتاد تقديمها المسرح المصري في الأونة الأخيرة، قدم مايسمى «مسرح الفن» لصاحبه ومخرجه «جلال الشرقاوي» عن نص لأبي العلا السلاموني، عرضه الأخير لموسم هذا العام «المليم باربعه».

ويندرج العرض ضمن تلك المجموعة من العروض التي تتوزع على خشبات المسارح وتبدل مواقعها بين العاصمة والمصايف، متوجهة الى تلك الشريحة الطافية على سطح المجتمع المصري طيلة أشهر الصيف، وأعني العائدين في أجازاتهم السنوية من العاملين بالخارج،

والزائرين من البلاد العربية وخاصة النفطية، وهى شريحة، كما لا يخفى، لديها السيولة والفائض، وعلاقتها النفسية والاجتماعية بالواقع المصرى هشة، عابرة، وعلى الأقل مؤقتة، مما يحدد هدفها فى التسلية والترفية وقضاء أمسيات ناعمة.

إن تحديد نوعية مشاهدى هذه العروض هام، فيما أظن، وضرورى لأنه يشكل أحد المداخل الصحيحة لفهم الصيغة المسرحية السائدة والتى تجد قبولا جماهيريا يؤكدها، ورواجا إعلاميا يرسخها فى وعى المشاهد وخبرته المسرحية. فبقدرتها على ملء مقاعد الصالات بأثمانها المرتفعة، تتشكل الكتلة البشرية الجاهزة باستجاباتها الآلية لتعيد صياغة العروض المسرحية بمواصفاتها الخاصة، وتحقيق «وهم» النجاح الجماهيرى لهذه العروض، وبدوره، فان هذا النجاح المتوهم لايمكن تفسيره سوى بملاءمة هذه الصيغة المسرحية واستثمارها للأوضاع الناجمة عن الاحباطات النفسية والجسدية والاخفاقات الاجتماعية العامة. فأنت حين تلج باب أحد هذه المسارح لتشاهد أحد هذه العروض، لاتسأل عن اسم مؤلفه أو ممثليه، فسوف تتعدد الأسماء، وقد تتوقف أمام واحد منها له تاريخه وإسهاماته السابقة، وقد تتعجب من وجود أسماء تعلم يقينا أن لاعلاقة تربطها بالمسرح، ولكنك فى كل المواضعات واجد نفسك أمام ذات الصيغة الاستهلاكية: تعليقات أو «تلقيحات» على أحداث الساعة السياسية والاجتماعية، وإيماءات وحركات جنسية، فواصل غنائية وتشكيلات حركية مبهرة، باختصار «شو» مبهر، وإذا أنت دائر مع موالد الابتذال والترخص، ترى عروضا تتعامل مع مشاهدها كمجموعة من الاستجابات الغرائزية الصماء وتخاطب أى شئ فيه سوى عقله وإدراكه.

لايخرج عرض «المليم بأربعة» عن ذلك ولايشذ فى شىء، وإن بدا أقل جاذبية وأقل قدرة على الترفيه والتسلية، حيث تطالعنا المسرحية فى مشهدها الافتتاحى بتشكيل يصور حركة المولد الشعبى: فى الخلفية وعلى جانبى المسرح انتصبت ألواح خشبية بلافتات تحمل أسماء اللعبات الشعبية الشهيرة «التلات ورقات، فتح عينك تاكل ملبن، صندوق الدنيا» ثم استعراضات غنائية وراقصة تذكر بفوازى الموالد فى مراودة واضحة لغرائز متوهمة، وخلال هذا التابلوه نلمح حملة الأعلام حلقات الذاكرين وحركات مجاميع متعثرة، ليتولد إثر ذلك انطباع يأخذ فى التاكد مع تتالى المشاهد، مؤداه أن صانعى العرض ومنفذيه يتعاملون مع المولد- كظاهرة احتفالية لها جذورها الدينية والشعبية- من الخارج، تعامل مثقفى المدن الذين سمعوا عن الظاهرة وربما ذهبوا مرة أو مرتين ليتفرجوا فى استهواء، أو ليدرسوا، ولكنهم قطعا لم يعايشوا نماذجها الانسانية وزخمها التراثى إلى درجة تكفى لصنع عمل فنى مستمد من طبيعتها ومناخاتها، ولكنها مجرد حيلة إجرائية لصنع تابلوهات حافلة بالأجساد المتطوحة مع إيقاعات الذكر ودقات الزار وحملة البيارق والدراويش والغجر.

ومع ألعاب المولد المعتادة، نتعرف على شخصية محتالة «على ببة» واحد من صبية المولد اختفى لفترة وعاد إليه ليلعب لعبة أكبر (الدولار باربعه بدلا من المليم باربعه) وفى إشارة مباشرة إلى مجريات الواقع المصرى يقرر «على ببة» تكوين شركة لتوظيف الأموال مع فتاة المولد وإحدى لاعباته «بطة» وأبويها اللذين لايكفان عن التعريض الجنسى ببعضهما، وحرامية المولد ونصابيه وبتواطؤ من الدولة ممثلة فى مخبرها السرى وعمدة القرية، ومباركة دينية من أحد الشيوخ، ويتدافع رجال القرية ونساؤها فى إيداع أموالهم فى الشركة، بل ويبيعون حقولهم ومحاصيلهم ويجلسون بلا عمل اعتمادا على ربع الأموال المودعة، ولاتكتفى المسرحية بتلك الاشارة وإنما تنقل الواقع بكامله على المسرح فى مقاربة تكاد أن تكون تسجيلية لمأساة أو ملهاة شركات أو «بيوت» توظيف الأموال، وهكذا تتحرك المسرحية فى تلك المساحة المكتشفة والمعروفة ابتداء، فتحفل باشارات مجانية لكشوف البركة ومشاركة الدولة، وساطة الشيخ «المفسر التليفزيونى» وعرضه الشهير بايداعه السجن بدلا من صاحب الشركة حتى يتسنى له إرجاع الأموال لأصحابها، وحتى طلاق الزوجة وكتابة الرصيد باسمها وإعلان الافلاس، هى التفاصيل المعروفة إذن والوقائع ذاتها منقولة حرفيا من تحقيقات الصحف وجلسات المحاكم وأحاديث الناس إلى

العرض، الذى لم يهمل صانعوه مظهر الشخصيات الخارجي فاهتموا باللحى والجلاليب القصيرة والمسابح التى تفركها الأيدى دون أن يهتموا بدرجة شبيهة أو قريبة بتكوين رؤيتهم الخاصة وتقديم الأسئلة الرئيسية، لماذا وكيف تم ذلك فى تلك المرحلة تحديدا وفى مصر دون غيرها من البلدان التى تشهد موجة دينية مماثلة. لم يسعوا إلى طرح إبداعى متسائل اكتفاء بالتعميم الذى يجمل والاطلاق الذى يبتسر، إن صانعى العرض وهم فى غمرة التنافس مع العروض الأخرى لالتقاط بعض مما فى الجيوب المكتنزة، قد نسوا حقيقة أن الحلول الزائفة فى الفن تساوى الحلول الزائفة فى الواقع المعيش، وأن تسجيل الواقع لايعنى معرفته، ونقل الحدث الاجتماعى لايدل على اكتشافه وإنما على الرغبة فى استهلاكه، وأن المسألة ليست فى أن نتحدث عن مواضيع سياسية واجتماعية بنبرة معترضة ومنتقدة داخل عروض مصنوعة بمواصفات تجارية. ولى هنا أن أتساءل عما إذا كان هناك فارق بين الذين نهبوا الودائع متسترين خلف آيات القرآن وقوانين الحكومة واعلامها، وبين صانعى المسرحية الذين يتعاملون مع الناس- وإن لم يدركوا- بذات المنطق تقريبا، كلاهما يستثمر وضعا ومناخا ويستهلك طاقة الناس المغيبة، وكلاهما يتستر إما خلف الدين وإما خلف المسرح.

كان لنور الشريف ونورا حضورهما المسرحى المتوهج، رغم أنهما يعلمان ونحن أيضا، أنهما لم يأتيا ليمثلا بل ليشاركا فى تحقيق المعادلة المطلوبة ولكى يلتقط معهما الجمهور النفطى بعض الصور التذكارية خلال فواصل العرض وبعد انتهائه، ومع ذلك، كان نور الشريف وخاصة فى الفصل الثانى ممثلا له مداه المسرحى ومساحته التعبيرية الخاصة، وكذلك نورا رغم غلبة الطابع الأنثوى على أدائها وأقصد بذلك التعامل مع الجسد كمثير حسى وليس كطاقة إيحاء وتكوين، وجاء محمد عبد المعطى وخاصة أداؤه الصوتى منبهما، فاندغمت حروف وتخالطت أصوات وتآكلت منطوقات مما تحولت معه الكلمات الحوارية إلى مجرد كتلة صوتية خارجة من فم ينقبض وينضرج ولعله أراد تعويض ذلك بالمبالغات الحركية والأدائية فاكتملت الطامة واستوت لتصبح تكلفا وتصنعا خالصين. غير أن فضيحة العرض وسوأته فكانت هذه السيدة المسماه «ليلى فهمى» التى انخرطت مع شبيهها «محمد أبو العنين» فى مباراة سقيمة، مسفة، تجعل المرء يخرج بانطباع أن التزام الممثل الأخلاقى وانضباطه المسرحى أصبحا من الظواهر التراثية.

وليس فى النهاية من شىء يقال، سوى أن أى حركة مسرحية جادة فى مصر يجب أن تتأسس كنقيض تام لكل ما يقدم على خشبات المسارح الآن، وأن تبدأ بالقطيعة مدركة أن تلك المرحلة بمستوياتها النفية والاجتماعية تحتاج إلى المسرح- الرؤية، الحامل لتساؤلات مبدعيه، وليس إلى المسرح الذى يملى خطابه من جانب واحد على المشاهد، مسرح وصف الواقع ورصد الظواهر والتعامل الخارجي وتفريغ الشحنات المحبوسة والاستهلاك.

تعليق على تحقيق «المثقفون والمسئولون ومجلات الهيئة»

مجلات يجب أن تغلق

أحمد جودة

لم أستطع أن أجد تبريراً حقيقيا لغضب كثير من الكتاب والمثقفين من تصريح د. سمير سرحان - الذى تراجع عنه- بالغاء المجلات السبع التى تصدرها هيئة الكتاب.

فما هى الكوارث الخطيرة التى ستصيب الثقافة المصرية لو ألغيت مجلات الهيئة؟!

وهى مجلات لاتقدم ابداعا، ولا نقداً ، ولا ثقافة، جديدة باتفاق الجميع)

ولماذا يغضب المثقفون؟!

فالمجلات السبع تصدرها «الدولة»، وتمولها من (حر) مالها، ومن حقها، شئنا أم أبينا، أن تغلقها بالضبة والمفتاح، وأن «تشطبها» بجرة قلم.

ماذا يغضبنا اذن؟!

فى البداية علينا أن نعترف بأن المجلات السبع إضافة الى سلاسل الكتب العديدة التى تصدرها الهيئة، والدوريات الثقافية الحكومية الأخرى، قد صدرت فى الاصل لاستيعاب «حركة الابداع والنقد» التى كادت أن تفلت من قبضة الحكم فى السبعينات وأوائل الثمانينات، وإصدار هذه الدوريات كان حركة التفاف ذكيه لاحتواء تيار الغضب الثقافى الذى ساد مصر خلال السبعينات

هل تذكرون مجلات الماستر، والجمعيات الثقافية اللاحكومية التى كادت أن تشكل تياراً ثقافيا مقاوما خارج هيمنة النظام للمرة الأولى فى تاريخ الثقافة المصرية كرد فعل لحالة الانهيار السياسى والاقتصادى والثقافى العام).

فالنظام الحاكم كما تقول كل الشواهد والأدلة والبراهين التى تكاد أن تفقأ عيوننا، وبحكم تراثه الاستبدادى والقمعى العريق، يرغب فى أحتواء الحركة الثقافية تماما، بحيث تكون تحت سيطرته المباشرة، والقضاء على أى حركة ثقافية شعبية يمكن أن تمثل خطراً عليه فالمثقفون فى العالم الثالث، بحكم أسباب متنوعة ، مضطرون. الى ان يلعبوا دور المعارضة السياسية الجذرية نيابة عن الطبقات الاجتماعية المسحوقة، والمغيبة خلف كوابح الفقر والأمية والمرض. والا لماذا يخلط الحكم فى مصر، وفى العالم الثالث كله، بين الثقافة والاعلام من جهة وبين النشاط الثقافى والنشاط البوليسى من جهة أخرى؟!

أليست الصحف والاذاعة والتليفزيون والدوريات الثقافية وشبه الثقافية آداه حشد ، ووسيلة لغسيل المخ لصالح الحكم؟!

فكيف اذن لو أعترفنا بمقولة بريخت «الشكل حامل مضمون»- يمكن أن تسمح الدوريات الحكومية بابداع متجاوز على مستوى المضمون أو مستوى

الجماليات؟!

ومن منا لم يحس بأصابع «الأمن» وهي تلعب في المجال الثقافي والاعلامي بدرجات متفاوتة؟!

يبقى أن نعترف، والاعتراف بالحق فضيلة، أن المجلات السبع، وغيرها من الدوريات الحكومية وشبه الحكومية ليست آداه لازدهار النقد أو الابداع، فثمة رقابة على كل ما ينشر فيها (الشعراء والقصاصون يعرفون جيداً المحاذير السياسية والدينية والاخلاقية التي وضعها د. عبد القادر القط عند نشر أي عمل في مجلة إبداع، ناهيك عن «رقابته» الجمالية)..

ترى هل قدر على أجيال مثقفينا المختلفة أن تقضى أعمارها في وظائف حكومية تخدم النظام، كي تبرر أو تنقد برقة سلوكها القمعي؟!

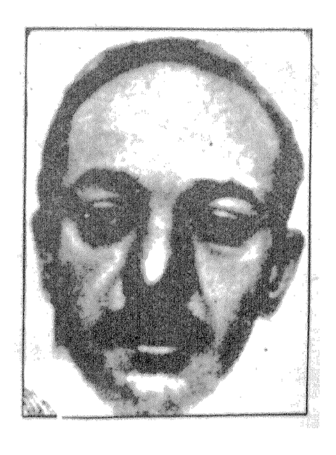
ومتى تتكون حركة ثقافية خارج هيمنة النظام وبعيداً عن سيطرته؟!

ومتى يكف المبدعون عن «التنصل» من السياسة والعمل السياسي بحجة تأثيرهما السلبي على الابداع؟

ومتى يصبح للمعارضة المصرية وللمثقفين الوطنيين وللمبدعين خارج هيمنة النظام، مؤسساتهم الثقافية ودورياتهم بعيدا عن سيطرة الحكم؟! ومتى يكف الكثيرون من مثقفينا المعبرين عن الاحساس بالضعف تجاه سلطة الدولة، على حد تعبير شهيد القمع الرسمي نجيب سرور؟

المرأة فى حياة مختار

سهى وحيد النقاش



«أردت بمحاضرتى أن أصنع شيئا مفسدا أكثر منه مفيداً»

...هذا ماكان يراود بثينه كامل عندما ألقت محاضرتها الشهر الماضى عن المرأة فى حياة مختار، فى إطار الموسم الثقافى السنوى لجمعية أصدقاء متحف مختار.

وفى ظل المحاذير الموضوعة على العلاقة الإنسانية الحرة بين الرجل والمرأة فى مجتمعنا يصبح الخوض فى الموضوع أكثر صعوبة وبالتالى أكثر تقييداً فى التناول، خاصة فى محاضرة عامة.. بالأضافة لندرة المراجع. وبدا أن بثينة كانت قلقة بتلك الفكرة حتى أنها تساءلت: «هل الحديث عن علاقة الفنان بالمرأة فى مجتمع تسوده أفكار مسبقة.. مجتمع لايجيز هذه العلاقة إلا فى اطر وقوالب محددة.. لايجرنا إلى الحديث عن الجانب المتمرد فى شخصية الفنان..» بالطبع، فقد جرتنا بثينة من خلال علاقة مختار بالنساء الوافدات على حياته إلى الحديث عن كل ماهو كسر للقيود، فقد كان مختار- كما تروى بثينة- حريصا على حريته، رافضاً للعلاقات الخاصة المقيدة، وكان كذلك أيضا مع فنه: فكان العمل فى تمثال نهضة مصر صراعاً بين شخصية الفنان وحريته من جانب وعقلية الجهاز الحكومى من جانب آخر. ولم يكن مختار منذ البداية تلك الشخصية المستكينة التى تقبل سطوة السلطة والدخول فى دائرة العمل الوظيفى.

كانت المرأة الأولى فى حياة مختار - والكلمة لبثينة - هى أمه، التى جعلت منها ظروف نشأته منها محورا رئيسيا فى حياته حتى أنه كان فى بعثته لباريس يبذل

جهداً مضاعفاً ليرسل لها ولأخته نقوداً تعينهما على المعيشة. أما عن أختيه، فلم تكن مفاهيم الأخ الذكر مسيطرة على علاقته بهما، كذلك كانت بين مختار وكبرى أختيه علاقة روحية، وقد أقام تمثاله «الحزن» تأثيراً بحزن تلك الأخت على موت زوجها.

وتتوقف بثينة عن متابعة علاقات مختار لتحكى لقائين فاصلين فى حياته حدثا فى باريس «نفضا عن هذا الشرقى الحالم الحزين أغلال التكلفة والمحافظة فازدادت نفسه رحابة بالنقاء روح الريف بروح الحى اللاتينى»

الأول: كان حفل الاستقبال الذى أقامه له الطلبة القدامى فى مدرسة الفنون الجميلة والذى حكم عليه فيه بالتجرد من جميع ملابسه ليبقى عارياً كما ولدته أمه فوق نقاله وعلى رأسه تاج من الورق. الثانى: قال عنه مختار «كل شئ مباح» وتساءل : «لماذا لا تبقى الناس هكذا، لماذا تلك القيود والتقاليد التى وضعها الناس لشقائهم؟»

ولم تكن رواية هذين اللقاءين خروجاً عن خيط المحاضرة، وإنما كانت تصب فى الفكرة التى ركزت عليها بثينة طوال الوقت وهى : فك الأغلال.

أما عن علاقات مختار العاطفية والتى تعكس تطوراً فى شخصيته، فكانت مشاعر الحب الأولى مثاليه ككل المشاعر فى تلك الفترة- كما تروى بثينة- فكان حبه الأول حباً صامتاً حزيناً.

ويبدو أن موضوعاً مهماً كهذا خاصة مع وجود ثنائية «مصرية أجنبية»، ومن ثم مقاييس جسدية تشكيلية مختلفة تطرح فكرة المرأة المثال عند مختار، موضوعاً مهما كهذا كان يستحق أن تفرد له محاضرة مستقلة.



«آخر الحالمين كان»..
مائدة طويلة وغذاء قليل

علي منصور

سعديه مفرح، شاعرة وصحفية كويتية شابة، لفتت إليها الأنظار بقوة

-خلال عامين مضيا- عبر كتابات نثرية راقية وشجاعة وطموحة

ومتمكنة فى آن، تناولت خلالها العديد من قضايا الواقع الثقافى فى الكويت- خاصة الجانب المسرحى منه- تناولا جعل الكثيرين، وأنا منهم، يراهنون عليها فى المستقبل القريب.

مؤخرا، صدر لسعدية مفرح أولى مجموعاتها الشعرية باسم «آخر الحالمين كان». تضم المجموعة ثلاثة وثلاثين نصا من قصائد النثر تصدرهم إهداء جميل يكاد يعد بما لايقدر على الوفاء به!!

لا أستطيع- أنا الذى تابعتها طوال عامين- أن أخفى شعورى هنا ببخل تهيأ فى هيئة الكرم، وتقتير تلبس عباءة الجود!!

إلى هذا الحد كانت سعدية مطرح (كريمة) معنا فى تقديم كل ماعندها دون أدنى محاولات للانتقاء!!

لا بأس!، علينا نحن إذن أن نقوم- كل كما يشتهى- بهذا الانتقاء!!

فيما يختص بى، كان أول شئ لافت للنظر هو أن يضوضها القصيرة، الصغيرة الخاطفة، أجمل بشكل بين، وأشعر بفارق كبير من نصوصها الأخرى الطويلة أو الوسطية الطول.

* النموذج الأول: امسية:

«كان الشعراء
والجمهور الحاضر
وأجهزة التسجيل
والتصوير
والصحفيون
وبضع كراس فارغة أقصى الصالة
ودخان سجائر
وكلمات المحتفين
والأشعار
ولغط أناس جازوا للفرجة
والصالة خالية إلا منك ومنى!!»

هنا يكمن معنى مامن معانى الشعر، تلك الكلمة التى لانكاد نحصى عدد تعريفاتها ومع ذلك تبدو بلا تعريف!!

ماالذى يكمن هنا من معانى الشعر إذن؟، ما الذى- فجأة فى الجملة الأخيرة- يشب كأنه الروح ليبعث الحياة فى كل المفردات التى عبرناها حتى فاجأتناالروح؟!

ماالذى- فجأة فى الجملة الأخيرة- يسرق الحياة والحركة من مفردات الخارج ويبتنى بها حياة أخرى، خاصة وغنية، جميلة وحميمية، ينتفى جوارها كل ماهو فى الخارج، وهى لاتكاد ترى؟!!

ماالذى يكمن هنا من معانى الشعر؟!

الصدق ؟!، الاقتراب الشديد- حتى الملامسة- من الذات؟!،

العفوية البسيطة للغاية ؟!الوضوح؟!، الرقى الذى لايتجاهل (كراسى فارغة أقصى الصالة)؟! الحياد الذى لم يبغض« لغط أناس جاؤوا للفرجة» ؟! الفجاءة التى فاجأتنا بالروح فى «والصالة خالية الامنك ومنى» ؟!
أنظروا الى هذا النموذج أيضا:

***ضيق:**

«رجل وامرأة
انكم تعمهون
إن مابيننا
لايتسع لواو عطف!»

نعم، هنا أيضا يكمن الشعر، والا فمن كسى الكلمتين لحماً وكشف زيف صرف الواو ؟! من إن لم يكن خيالا بصيرا لم ينعم به كل الذين يعمهون:؟!
أا النموذج الثالث فإنه يمنحنا فرصة أخرى، مختلفة، لتلمس معنى آخر من معانى الشعر، معنى يكمن فى العلاقة (الغنية، الوثيقة، الممتدة امتدادا فنيا حيا وأبعد مايكون عن الابتذال) بين النص والعنوان*

*** وطن:**

«حين انتهت اللوحة
ماكانت تنقصها الألوان
ولاضربات الريشة
أو صيحات الاعجاب المندهشة
لم ينقصها غير جدار
مفرد
كي تصلب فوقه
تأوى، إذ تصمت كل الصيحات،
إليه.»

واذا كان معنى الشعر يكمن- فى النموذج الأول- فى وضوح جميل، فاننا نلمسه هنا، بقدر أكبر، عبر عمق أجمل وإحالة غنية مختبئة فى ثنايا النص.
إن ثراء الشعر هنا يكمن فى اختباء الأنثى داخل



اللوحة، ويكمن كونا طويلا ونابضا فى إيواء اللوحة/ الأنثى إلى الجدار/ الرجل
لاحظوا جيدا وضعية الجدار، إنه جدار مفرد، إنه رجل فرد.

نموذج رابع، بسيط وجميل وصادق، يحمل العديد من ملامح سعدية مفرح الشعرية، الا أنه- بعكس النموذج الأول- يفتقد إلى حد كبير فجاءة انبعاث الروح وكنز الشعر ونبع حياته، إذ ينتهى النص نهاية باردة، منطقية، غير فجائية، غير شعرية:

*** انتظار:**

«بهت وشبابيك
وجدار مزدان بالصور الفوتوغرافية
واناء الزهر المثلوم
يتململ من تلك الساكنة
الذابلة
وامرأة تنظر من خلل الكوة
للسابلة
والبهت الواسع
يتململ
من ساكنتيه
الذابلتين

ويعود
ليغرق
فى صمت ووجوم»

لاحظوا، مرة أخرى، وضعية الجدار هنا، ليس سوى جدار، لايحمل أية دلالة أخرى سوى دلالته الإخبارية، أنه محض جدار، حتى ازديانه بالصور الفوتوغرافية لم يمنحه الشعر، عكس الجدار فى النموذج السابق حيث وضعيته- حين تود اللوحة أن تأوى إليه- وضعية تقول: هنا يكمن الشعر.

أما النص الأخير، فسوف أدعه لكم، فيه الكثير من معانى الشعر وفيه الكثير من الجمال الذى لن يخض عليكم، وفيه أيضا- مما لم يرد فى النصوص السابقة من اهتمام راق وتناول شعرى حقيقى لقضايا عامة تمكنت الشاعرة من مزجها مزجا جماليا وحميما بقضايا ذاتية*

* قبيلتى:

«أخونها
فى كل ليلة
أعاشر الضياء
لكننى
أضبطها فى لحظة الخيانة
راسبة فى قاعى
مثل بقايا قهوة المساء
تمد لى لسانها
تضحك من حضارتى المسكوبة
المهانة»

أخيرا، هل كنت ظالما- أنا الذى لم أجد سوى خمسة نصوص جميلة، أو ربما ستة، بين ثلاثة وثلاثين نصا- حين اتهمت شاعرتنا ببخل تهيأ فى هيئة الكرم وتقتير تلبس عباءة الجود ؟!!



الشيوعيون الكتوبجية وأخلاق الوضوح الشامل

مصباح قطب

يبدو ان ثمة علاقة وثيقة بين الاختراع اليابانى لتليفزيون الوضوح الشامل، وبين النزوع الدولى المتزايد نحو أخلاق الوضوح الشامل، خاصة عند تقييم رجال العمل العام. فلم يعد ثمة أى سماح بأى قدر من النغبشه، فى الصورة المرئية، أو فى صورة السياسى.

ويقينى أن هذه الروح لن تسود المستقبل فحسب، بل ستدخل فى عمليات إعادة قراءة للتاريخ، بحيث تحاسب بحنبلية على أى ذرة غطرسة أو كذب او ادعاء أو غباء..

فى هذا السياق يمكن التماس قيمة فى الكتاب الذى أصدره المناضل اليسارى القديم، الأستاذ مصطفى طيبة، باسم «الحركة الشيوعية المصرية ٤٥-٦٥، رؤية داخلية» وبتصميم غلاف خطير (وان يك معتما)، للفنان عماد حليم، الواحد من قلائل- ومعه حامد العويضى- ممن يقرأون، ويفهم راق،ماير سمون.

الكتاب أقرب للسيره الذاتيه، وتسرى فيه روح هادئة للمراجعة وإعادة التقييم للمواقف الشخصية للمؤلف، ومنها ايمانه بافكار كورييل حول الوطن القومى لليهود فى فلسطين، ودوره فى لجنة الرقابة المركزية فى (حدتو) والتى شارك فيها طيبة، وكانت اداه تجسس على الاعضاء، وكذا اعمال البلطجة التى قام بها المؤلف عن اقتناع دفاعا عن (التيار الثورى الوحيد) تياره الذى تزعمه كورييل. ويقدم تحليلا مهما لانحسار الحركة اليسارية إبان عام ٤٧ وعلاقته بقرار التقسيم وخط كورييل المعروف بخط القوات الوطنية الديمقراطية ورد شهدى الشافعى ومصطفى طيبة عليه.

ومن العذابات التنظيمية ودوره فى تأسيس حدتو (والراية) يقدم تصورا لجذور الانقسامية فى الحركة اليسارية، وإن كنت أظنه تصورا دائريا غير كاف.

والمقلق فى الكتاب قليلا بالنسبة لاخلاق الوضوح الشامل هو إبراز المؤلف نفسه فى كثير من الفترات باعتباره القائد الجماهيرى فى مواجهة القادة النظريين (الغرباء عن واقع بلادهم)، حسب عبارته.

ومع هذا فالكتاب مفعم بالاعتزاز بالحركة اليسارية دون مرارة، رغم أن المؤلف ركز كثيرا على التخبطات السياسية للمنظمات ازاء ثورة يوليو وقضية الامن القومى المصرى، كما ركز على الخلافات التى دارت بين الرفاق فى خضم عمليات التوحيد وبعدها وفى السجون وخارجها.

ويكشف سراً: انه كان يلتقى كمندوب عن الحزب الشيوعى المصرى (الراية) بضابط حر تبين فيما بعد انه جمال عبد الناصر. ولذا فالمؤلف قد أيد الثورة منذ قامت، رغم انه ظل سجينا من ٨ يوليو ٥٢ الى عام ١٩٦٤.

وعلى النقيض مما قدمه، قدم الدكتور فخرى لبيب فى «الشيوعيون وعبد الناصر ج (١)» الذى صدر ايضا مؤخرا، نقداً خطيراً للحزب العسكرى الذى قاد مصر بعد ٥٢ كاشفاً محتوى تطلعاته الاجتماعية واسباب انتكاسه بالديمقراطية، وخارجا بالقضية من الاطار الضيق: هل كنت مع الحركة أم ضدها هل كنت مع ناصر أم ضده؟

كل ذلك ايضا دون مرارة، وبما يتفق مع أخلاق الوضوح الشامل الى حد بعيد.

ينتهى الاستاذ طيبة بفصل عن مناهج كتابة التاريخ، ويقدم نموذجين للاختلاف الهادئ مع الدكتور رفعت السعيد حول ما اسماه المنهج المتحيز، والاختلاف مع الاستاذ محمد سيد أحمد حول معادلاته الرياضية فى التفكير السياسى. كما قدم رداً قويا على التحولات التى طرأت على فكر المستشار طارق البشرى حيال تقييمه للحركة اليسارية فى الاربعينات مناقضا ماكتبه عنها فى (المسلمون للأقباط فى إطار الجماعة الوطنية). فسبحان من له الدوام.

يبقى أن المؤلف يقول إنه يقدم خبراته للجيل الثالث للحركة اليسارية أى الجيل الحالى الذى لم يشاركه كياناته التنظيمية حيث أنه قطع علاقته بالمنظمات بعد مأساة الحل عام ١٩٦٥ التى يؤكد انه لم يشارك فيها.

الاستاذ طيبة شكراً على الصدق والطيبة!

كلام مثقفين

هذه الفيالق الثقافية النفطية!

تبادل الكتاب والأدباء والصحفيون المصريون، المعارضون- أساساً- للغزو العراقى للكويت، مع زملائهم المعارضين- أساساً- للتدخل الأجنبى فى أزمة الخليج، الاتهام الصريح والمقنع بأن رائحة النفط تفح من أقلامهم، وتفوح من مواقفهم، فأعادوا بذلك فتح ملف ذلك الاختراق الواسع الذى تمارسه الإقطار النفطية لجماعة المثقفين المصريين، والذى انتهى بتأسيس فيالق ثقافية وصحفية، عراقية وسعودية وخليجية، ترتبط مصالحها بالانظمة الحاكمة فى تلك الاقطار...

وإذا كان من غير المنطقى أن نعتبر كل من قال رأياً فى الأزمة، هو مجرد «صوت سيده» فإن من غير المنطقى كذلك، أن تنكر أن هذه الفيالق هى حقيقة ثابته، وهى أحد الاعراض السلبية للظاهرة النفطية التى ساهمت فى تدجين جماعة المثقفين العرب عموما، والمصريين خصوصاً، وافقدت كثيرين منهم، مواقفهم المستقلة تجاه مايجرى فى وطنهم وفى أمتهم، وحولت بعضهم إلى أبواق لأنظمة بعضها عشائرى متخلف، وبعضها ديكتاتورى فاشستى، تقود قسم منهم الحاجة إلى ضمان استقرارهم المادى، بعد التدهور المتلاحق فى مستوى معيشة الذين يعيشون على قوة عملهم، بينما يقود الطمع إلى الثروة والجاه والشهرة المزيفة الآخرين.

وخسارة الوطن والأمة بهذه الظاهرة، خسارة مزدوجة، فهى تتعدى تحول مبدعين حقيقيين إلى سدنة أوغاد لأنظمة لاتستحق سوى لعنة كل مثقف حقيقى وكل مبدع موهوب، لتصل إلى إفقاد جماعة المثقفين العرب، كل ما كان لها من ثقل ونفوذ على الشارع العربى، وعلى مراكز اتخاذ القرار، بعد أن تحولوا- كما يقول نزار قبانى- إلى طبول فى مواكب السلاطين..

ومن الانصاف لجماعة المثقفين المصريين، أن نقول بأن نزوعهم للحصول على عائد مادى مجز لابداعهم، يكفل لهم حياة كريمة، ويجنبهم مذلة السؤال، هو نزوع مشروع وعادل، ولكن الأوضاع التى جعلت بعضهم يقبلون المساومة على هذا الحق، بالتنازل عن مواقفهم الراديكالية تجاه مايجرى فى الأمة، هى التى تستحق التنديد، وتتطلب التعديل، وتنتظر الخطوة التى يبدأ بها طريق الألف ميل، الذى تستعيد فى نهايته جماعتهم، استقلالها وتأثيرها على جماهير أمتها وسلاطينها..

ولو أن فى مصر اتحاداً للكتاب، غير اتحاد الأستاذ أباظه، ولو نجح المثقفون المصريون والعرب فى التغلب على عوامل الفرقة التى حولتهم إلى شظايا فأسسوا عدداً من الجمعيات الأدبية والثقافية القوية، ولو أن نقابة الصحفيين إهتمت بالاضافة إلى اهتمامها باقامة معارض السلع المعمرة، وتوزيع السلع الاستهلاكية، بالدخول فى مفاوضات مع الناشرين للصحف والمجلات والكتب التى تمول بجانب من فوائض النفط، لضمان أجور مجزية وعادلة لما ينشره الكتاب والصحفيون المصريون والعرب عن طريقها، لو أن شيئا من ذلك قد حدث، لوجد المثقف المصرى خياراً آخر أمامه غير الالتحاق بالفيالق النفطية الثقافية التى أصبحت ظاهرة تدعو للخجل!

صلاح عيسى

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
« إخوان موروفيتل سابقا »

